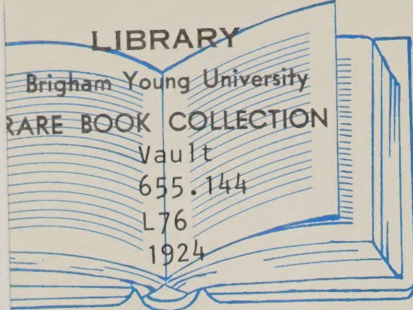



BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 23864 6860

LIBRARY
Brigham Young University
RARE BOOK COLLECTION
Vault
655.144
L76
1924

[illegible]

[illegible]

[illegible]

LE LIVRE FRANÇAIS

DES ORIGINES

À LA FIN DU SECOND EMPIRE

Cet ouvrage est tiré sur papier pur chiffon Lafuma.

Il en a été tiré en outre vingt exemplaires sur papier de Madagascar Lafuma-Navarre, numérotés de 1 à 20, hors commerce.

LE LIVRE FRANÇAIS DES ORIGINES À LA FIN DU SECOND EMPIRE

PAR

HENRY MARTIN, ANDRÉ BLUM,
CH. MORTET, Mlle J. DUPORTAL, LOUIS RÉAU,
FRANTZ CALOT, AMÉDÉE BOINET
ET LE COMTE DURRIEU

EXPOSITION DU PAVILLON DE MARSAN

AVRIL 1923



PARIS ET BRUXELLES
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST ET Cie, ÉDITEURS

1924



INTRODUCTION

Le Comité du Congrès des bibliothécaires & des bibliophiles, qui s'est tenu à Paris du 3 au 9 avril 1923, avait jugé qu'il convenait, à l'occasion de ces assises internationales, de montrer l'évolution du livre en France depuis l'origine jusqu'à nos jours & d'organiser à cet effet une exposition. C'est M. Fernand Mazerolle, conservateur du musée & de la bibliothèque de la Monnaie, qui, comme secrétaire général du Congrès, avait préconisé une manifestation de ce genre. A maintes reprises, M. Mazerolle en plaida la cause auprès du Comité d'organisation du Congrès & de son président. Mais si M. Mazerolle fut l'initiateur du projet, il ne pouvait, absorbé par ses fonctions de secrétaire général, songer à assumer la charge d'en être l'organisateur effectif. Ce rôle si délicat fut dévolu à M. Amédée Boinet, bibliothécaire à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, pour ce qui concerne la période du VIIIe siècle à la fin du second Empire. Une exposition du livre moderne, de 1870 à nos jours, avait été organisée par M. Pierre Mornand, bibliothécaire à la Bibliothèque nationale. Malgré

tout l'intérêt que présente l'évolution du livre français pendant ces cinquante dernières années, la présentation ne comportait point un développement comparable à celui qui était nécessaire pour montrer des spécimens de la belle exécution des livres en France au cours des siècles, de Charlemagne à Napoléon III.

Cette dernière exposition, à laquelle la direction du Musée des Arts décoratifs &, avant tous, son président M. François Carnot, voulurent bien offrir si gracieusement un asile de choix, avec, pour cadre, les merveilleuses tapisseries de l'Apocalypse de la cathédrale d'Angers, cette exposition fut entièrement l'œuvre de M. Amédée Boinet, secondé par son collègue M. Frantz Calot. Le meilleur éloge qu'on puisse leur adresser est sans doute que nul d'entre nous n'avait espéré voir une exposition de ce genre accueillie avec une telle faveur, je pourrais dire avec un tel enthousiasme.

La reconnaissance des organisateurs & aussi sans doute de tous ceux qui ont pris plaisir à voir ainsi groupées tant de merveilles doit aller d'abord à M. le Ministre de l'Instruction publique, dont la bienveillance a permis que trois des grandes bibliothèques parisiennes de l'État fussent autorisées à se dépouiller pour quelques semaines de leurs volumes les plus rares : la Bibliothèque nationale avait, à cette occasion, organisé une exposition particulière dans sa galerie Mazarine. Cette reconnaissance s'adresse aussi aux maires de nos grandes villes qui ont libéralement laissé leurs trésors s'éloigner de l'asile familier. Mais quelle grâce ne doit-on pas rendre aux amateurs qui, pour la première fois, n'ont pas craint de nous confier leurs livres les plus précieux ! Un seul regret s'est mêlé

à cette joie de voir rassemblés tant de chefs-d'œuvre uniques. La plupart des visiteurs eussent souhaité que la durée de l'exposition fût prolongée. N'était-ce pas la plus belle récompense qu'aient pu ambitionner les organisateurs?

L'ensemble des œuvres réunies avec tant de discernement & de goût par MM. Boinet & Calot a permis de suivre le développement, les transformations & les progrès de l'art du livre en France, je ne dirai pas année par année, mais presque décade par décade.

Ce fut là une manifestation tout à fait exceptionnelle, puisqu'elle était réservée exclusivement aux livres d'origine française, depuis les manuscrits du temps de Charlemagne jusqu'aux beaux volumes illustrés par les Joannot, les Gavarni, les Gustave Doré, les Bida, les Giacomelli.

Un catalogue de l'exposition a été publié au moment même où le Pavillon de Marsan ouvrait ses portes; mais il a semblé qu'une série d'études sur les diverses catégories d'œuvres mises sous les yeux des amateurs de beaux livres devait être le complément indispensable d'une telle manifestation. On trouvera dans ce volume des études d'ensemble sur les manuscrits à peintures, sur les livres à gravures du xv[e], du xvi[e], du xvii[e], du xviii[e] & du xix[e] siècle. Ces études, confiées à des spécialistes, tels que MM. Charles Mortet, Louis Réau, André Blum, M[lle] J. Duportal, M. Frantz Calot, ne pourront que rendre plus vivant le souvenir de ces journées trop courtes au gré de la plupart de ceux qui admirèrent les merveilles groupées dans les salles du Palais des Arts décoratifs.

Mais ce coup d'œil sur le livre français de l'origine à la fin du second Empire n'eût pas donné satisfaction entière si les

auteurs s'étaient bornés à étudier le contenu des volumes, la calligraphie, l'impression, la décoration. L'extérieur des livres n'est pas moins attachant parfois que leur contenu. Aussi était-il nécessaire qu'un chapitre fût consacré à la reliure. C'est ce qu'a pensé l'organisateur même de l'exposition, M. Amédée Boinet.

Sans doute il faut glorifier les grands miniaturistes, les calligraphes mystérieux & inimitables du moyen âge, les premiers imprimeurs qui, dès le début, ont porté leur art à la perfection, les illustrateurs qui, au cours des ans, ont mis sur les pages modestes des livres la marque de leur génie créateur, les relieurs enfin dont le goût impeccable nous a laissé ces œuvres qui, depuis plusieurs siècles, sont l'enchantement des yeux & que les générations successives se sont précieusement léguées. Mais il est encore une catégorie de personnes qu'il eût été injuste d'oublier. Si les calligraphes, les enlumineurs, les graveurs, les relieurs ont produit des chefs-d'œuvre, n'est-ce pas qu'ils y ont été poussés par d'éminents personnages amis des belles choses? Si ces chefs-d'œuvre avaient dû rester enfouis dans les officines & demeurer, pour ainsi dire, mort-nés, le génie de leurs auteurs n'eût pu éclore & se développer. On n'a point encore suffisamment mis en lumière le rôle joué par les mécènes du livre, depuis le premier & le plus grand peut-être d'entre eux, Jean de France, duc de Berry, jusqu'aux bibliophiles du xxe siècle, nos contemporains, que je ne nommerai point, mais dont les noms sont sur toutes les lèvres. C'est à juste titre que la tâche de magnifier les amateurs de livres en France depuis le moyen âge a été confiée à mon cher & savant ami, M. le comte Paul Durrieu.

Le volume, qui paraît aujourd'hui sous une forme somptueuse, orné de nombreuses illustrations, est un monument élevé à la gloire des artisans du livre & au livre lui-même, c'est-à-dire à la manifestation la plus noble & la plus sûre de la pensée humaine. Il perpétuera dignement le souvenir de cette brillante exposition d'avril 1923, qui fut avant tout une manifestation à l'honneur du génie français.

27 novembre 1923.

HENRY MARTIN,

Président du Congrès international des Bibliothécaires
& des Bibliophiles,
Administrateur de la Bibliothèque de l'Arsenal.



LES MANUSCRITS
À PEINTURES

PAR

HENRY MARTIN

ADMINISTRATEUR HONORAIRE DE LA BIBLIOTHÈQUE DE L'ARSENAL



Saint Matthieu écrivant son évangile.

Evangéliaire dit *de sainte Aure.* IXe siècle.

(Bibliothèque de l'Arsenal, n° 1171, fol. 17vo.)



LES MANUSCRITS
À PEINTURES.

Le moyen âge a produit des livres dont l'illustration mérite d'être admirée. Il n'y a guère plus d'un demi-siècle que le public a fait cette constatation. Certes, de tout temps, quelques bibliophiles éclairés ont recherché & apprécié les beaux manuscrits; mais ces amateurs formaient des groupes si restreints qu'on les regardait volontiers comme des originaux. On s'en moquait doucement, & les œuvres qu'ils goûtaient étaient assez dédaignées. Bienheureuses celles qui n'étaient pas la proie des vandales. Je ne sais s'il faut accepter à la lettre l'accusation portée par Jacques de Thou, qui nous montre le roi Henri III détachant les miniatures des livres d'Heures, des Missels & des Psautiers pour en tapisser les murs de son oratoire. En tout cas, on ne peut nier que, vers 1700, il s'est trouvé un barbare qui n'hésita pas à s'armer de ciseaux & à découper les images exquises dont Jean Fouquet avait décoré le livre d'Heures d'Étienne Chevalier. Non content d'accomplir cette besogne criminelle, il recouvrit ou fit recouvrir de dessins médiocres certaines parties de ces adorables petits tableaux. Sachons-lui gré pourtant de ne les avoir pas détruits : car il ne tenait qu'à lui que ces merveilleuses enluminures, les *Fouquet de Chantilly,* ne nous soient jamais connues.

Depuis quelque soixante ans, une réaction s'est produite, peut-être un peu violente, comme toutes les réactions, & nombreux sont, à pré-

sent, ceux qui ont voué une sorte de culte aux belles «histoires» des manuscrits, aux *miniatures,* suivant le terme admis de nos jours. Il n'est pas sûr, à vrai dire, que ce soit bien là l'appellation qui conviendrait le mieux. En réalité, la miniature est plutôt l'œuvre du *miniator,* c'est-à-dire de celui qui est chargé de tracer simplement en rouge, au minium, les titres & les initiales. Comment ce terme, appliqué d'abord aux productions d'ouvriers secondaires, s'est-il étendu aux œuvres des vrais artistes? L'époque médiévale n'a point connu le mot *miniature.* Peut-être est-il né dès le XVIe siècle; mais le premier auteur qui, à ma connaissance, l'ait employé est Leone Allacci. Ce littérateur italien, grec d'origine, qui fut bibliothécaire du Vatican au XVIIe siècle, nous apprend que de son temps on appelait *miniatures* les illustrations des manuscrits. «*Picturam* [*codicum manuscriptorum*] *recentiores miniaturam vocant*», écrit-il[1]. On peut conclure, semble-t-il, de la formule choisie par Allacci que le terme *miniatura* n'était en usage que depuis peu de temps. *Enluminure* n'est peut-être pas plus exacte. L'enlumineur n'est souvent aussi que celui qui met les initiales en couleurs. Dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale, acheté par un notaire d'Arras en 1401, alors que la place des initiales était restée blanche, nous verrons cette note : «Et l'enlumina Colars Tavel, notaire de la court d'Arras»[2]. Or le manuscrit ne contient pas de miniature, mais seulement des initiales rouges & bleues, d'une exécution d'ailleurs fort médiocre. Colars Tavel, qui enlumina le volume, n'a donc fait que mettre en couleurs ces initiales.

Quoi qu'il en soit, pour tous aujourd'hui les miniatures sont les tableaux qui décorent les manuscrits, que ces tableaux aient été peints au temps de Charlemagne ou du roi Jean, à l'époque de la Renaissance ou plus tard encore.

C'est toute cette suite de manuscrits illustrés, toute cette floraison incomparable, éclose sur la terre de France, qu'a voulu nous montrer l'Exposition organisée au Pavillon de Marsan.

(1) *Leonis Allatii de libris ecclesiasticis Græcorum dissertationes duæ* (Paris, Cramoisy, 1654, in-4°), p. 85.

(2) Bibl. nat., Nouv. acq. fr. 10047, fol. 60 v°.

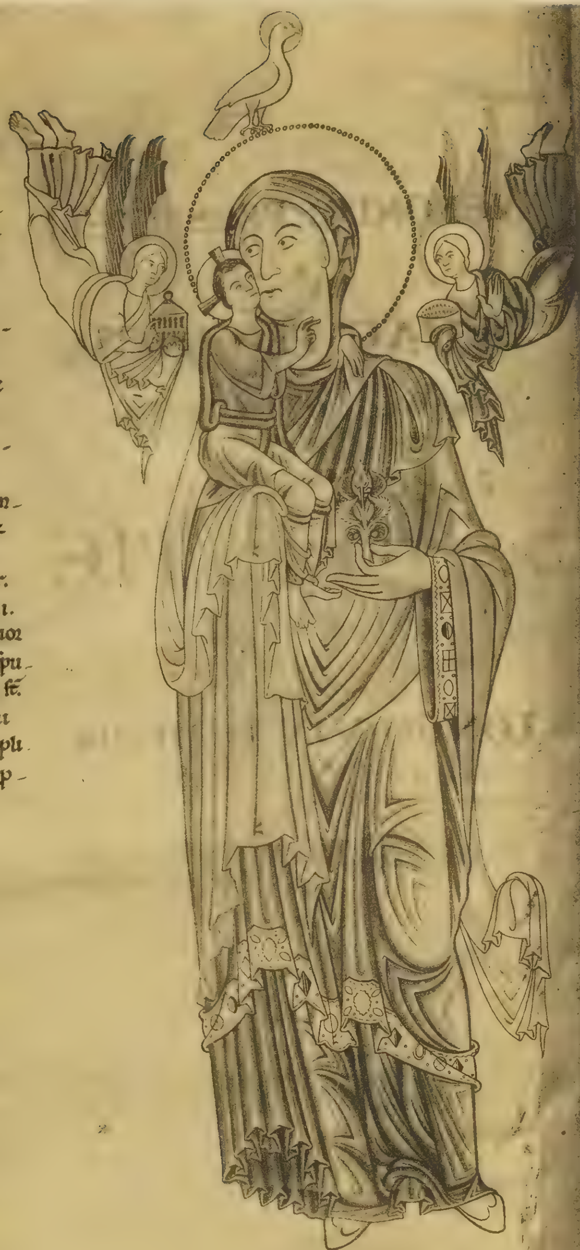


La Naissance de Jésus & l'Annonce aux bergers.

Psautier glosé de l'Abbaye de Saint-Bertin. xe siècle.

(Bibliothèque de Boulogne-sur-Mer, n° 20, fol. 58 v°.)

onis tes plāťio Dcvii. Duo adgratam li-
pseudographi putantur. & xxv. homelie
v cic. quas nos excerpta possum appella-
nus quoq; pamphili. Iuxta hystoricam ex-
ne quindecim edidit uolumina. Et didim
reus nup usi sum. ab eo loco ubi scriptum ē
mi consolamini poplm meū. sacerdotes. loq-
cor hierlm. usq; adfinē uoluminis decem
edidit tomos. Appollinaris autē more suo sic
omīa ut universa transcurrat. & punctis
atq; intervallis. Immo compendiis. gran-
spatia ptervolet. ut non tā cōmentarios
hoes captoz nos legere credam. Exquo anim-
s quante difficultatis sit ut latini nri quoz-
astidiosę sunt. & adintellegendas scripturas
ustant. plausuq; tantū eloquentię delectantur.
scant si plixius locut fuero. cum ysaias. xii.
iuxta numerū uersuū aut equalis aut maior
cubi autē pretermissis. Lxx. de hebraico dispu-
llud incausa ē quod aut eadem aut similia sē.
cū ceteris & duplici editione pposita. Nolui
explanationis extendere qui etiam insimpli
ositione modū brevitatis excedunt. sed iam p-
m persequar.





Hélio Léon Marotte Paris

La Vierge & l'Enfant.

Commentaire de saint Jérôme sur Isaïe. XIIe siècle.

(Bibliothèque de Dijon, n° 129, fol. 4vo.)

Le plus ancien spécimen exposé des miniatures de notre pays était l'illustration d'un *Paul Orose* du VIIIe siècle, provenant de la Chartreuse du Val-Saint-Pierre [1].

La période carolingienne nous a laissé de beaux manuscrits assez nombreux; mais il n'est pas toujours facile de leur assigner une origine certaine. On a cru toutefois pouvoir distinguer des écoles, qui sont désignées sous les noms d'école de Corbie, d'école de Tours, d'école de Reims, d'école franco-saxonne. Toutes les œuvres comprises sous ces diverses appellations reflètent, d'ailleurs, une influence byzantine assez marquée, comme, par exemple, le bel *Évangéliaire de sainte Aure* [2], qui, jusqu'à la Révolution, fut conservé au couvent des Barnabites de Saint-Éloi, à Paris. L'illustration de ce manuscrit à la riche reliure nous offre quatre grandes peintures représentant les quatre évangélistes, assis dans une enceinte fortifiée & composant leur évangile. Là, comme dans la plupart des compositions du IXe siècle, les gestes des personnages sont, en général, emphatiques & outrés (pl. I). Les couleurs atténuées n'ont rien de l'éclat qu'elles vont acquérir aux siècles suivants; mais c'est alors que nous rencontrerons d'extraordinaires & luxueux volumes écrits entièrement en lettres d'or, avec d'admirables initiales, d'or également, comme les célèbres *Évangéliaires d'Ada* [3] *& de Charlemagne* [4].

Les volumes de cette époque, ce ne sont point le plus souvent des tableaux qui les décorent. Beaucoup d'entre eux ne contiennent que de grandes initiales & des arcades somptueuses destinées à encadrer les canons des évangiles. Dans les unes & les autres, la fantaisie de l'artiste calligraphe se donnera libre carrière jusqu'à forcer l'admiration, parfois un peu étonnée, des moins initiés. Il arrive aussi que l'enlumineur trace bien de fantastiques majuscules, mais la lettre lui sert simplement de cadre, & tout l'intérieur en sera rempli par un véritable tableau qui nous donnera, par exemple, l'image de la naissance de Jésus & de l'annonce

[1] Bibl. de Laon, 137 (*Le Livre français*, 1).
[2] Bibl. de l'Arsenal, 1171 (*Le Livre français*, 8).
[3] Bibl. de Trèves, 22.
[4] Bibl. de l'Arsenal, 599 (*Le Livre français*, 2).

aux bergers, comme dans un beau *Psautier glosé* de l'abbaye de Saint-Bertin[1]. Ce précieux livre qui fut écrit, vers la fin du xe siècle, par le moine Hérivée, sur l'ordre de l'abbé Odbert, nous offre encore cette particularité fort intéressante d'avoir été enluminé par Odbert lui-même (pl. II).

Si l'on ne peut toujours caractériser aisément les écoles primitives, il en est une, du moins, au début du xiie siècle, dont le lieu d'origine n'est pas douteux : l'école de Cîteaux. Elle a produit des œuvres admirables qui sont aujourd'hui l'une des richesses de la bibliothèque de Dijon. L'ornementation des manuscrits cisterciens n'est point encore affranchie de toute influence byzantine. Les personnages y affectent un aspect solennel & sévère. Tantôt les plis des vêtements rappellent par leur roideur ceux de statues des églises contemporaines; tantôt aussi l'on voit apparaître des étoffes sillonnées de plis concentriques qui imitent assez exactement les veines de certaines pierres précieuses. Cette disposition très caractéristique des plis des étoffes, que j'ai proposé jadis de nommer les *plis en agate*[2], n'est point, d'ailleurs, exclusivement adoptée par les peintres de manuscrits des xie & xiie siècles; les sculpteurs du même temps l'affectionnent également, & nous pourrons observer les *plis en agate* dans beaucoup de statues exécutées à cette époque. L'un des plus superbes spécimens de la décoration des manuscrits cisterciens est, à coup sûr, cette belle *Vierge à l'Enfant* (pl. III), qui décore un *Commentaire de saint Jérôme sur Isaïe,* exécuté à l'abbaye de Cîteaux au début du xiie siècle[3].

Dans ce xiie siècle, qui vit le triomphe de la vie monastique, les livres de chœur sont nombreux & richement historiés. De majestueuses initiales s'y développent; &, pour les former, le dessinateur imagine des scènes fantastiques, qui, très ingénieusement groupées, figureront les plus harmonieux ornements. Les couleurs qu'il emploie sont le bleu & le rouge; mais, à ce moment, une couleur nouvelle fait son apparition, le vert, qui peut être considéré comme caractéristique du xiie siècle. Si les diverses

(1) Bibl. de Boulogne-sur-Mer, 20 (*Le Livre français,* 11).
(2) Henry Martin, *Les Miniaturistes français* (1906), p. 179-180.
(3) Bibl. de Dijon, 129 (*Le Livre français,* 19).

PLANCHE IV.

Saint Augustin assis sur un trône, tenant la crosse de sa main droite & de la gauche soutenant un livre. Dans l'encadrement, au-dessus de lui, le Christ. Dans les six médaillons des côtés, les patrons de l'abbaye de Marchiennes : saint Adalbalde, sainte Rictrude, saint Maurand, sainte Eusébie, sainte Glossinde & sainte Adalsinde.

Commentaires de saint Augustin sur les Psaumes. XIIe siècle.

(Bibliothèque de Douai, n° 250, fol. 2.)

[illegible] la gauche soutenant un
[illegible] des côtés, les patrons
[illegible] Maurand, sainte Eusébie,
[illegible]



Hélio Léon Marotte Paris



Helio Léon Marotte Paris

Robert de Béthune, abbé de Clairmarais, offrant un livre à la Vierge tenant l'Enfant.

Traité de morale, par Richard de Saint-Laurent. XIIIe siècle.

(Bibliothèque de Saint-Omer, n° 174, fol. 2vo.)

abbayes rivalisent alors de zèle pour l'enluminure des volumes, ce sont pourtant nos provinces du Nord qui se montrent sans doute les plus actives, & l'habileté de leurs artistes est digne d'admiration. Voici, par exemple, une superbe image dessinée & peinte à l'abbaye de Marchiennes (pl. IV, en couleurs). Elle est tirée d'un manuscrit, en trois tomes, contenant les *Commentaires de saint Augustin sur les Psaumes*[1], & représente l'illustre évêque d'Hippone, assis, tenant de la main droite sa crosse épiscopale & de la gauche soutenant un livre. Dans l'encadrement, on voit, au-dessus de lui, le Christ, &, dans les médaillons des côtés, les patrons de l'abbaye de Marchiennes : saint Adalbade, sainte Rictrude, saint Maurand, sainte Eusébie, sainte Clotsende & sainte Adalsende.

Malgré l'opposition de saint Bernard, le grand abbé de Clairvaux, qui eût voulu bannir tout ornement des livres & même des églises, il est un mode de décoration, déjà connu sans doute, qui va se généraliser & qui atteindra bientôt la perfection. Certes, le dessin lui-même, en progrès constant, s'éloignera lentement de la conception byzantine : il subira diverses influences qui l'achemineront vers un autre idéal. Mais ce qui différencie essentiellement l'enluminure du XIIe siècle de celle des siècles précédents, ce sont les fonds sur lesquels se détachent les scènes. C'est au XIIe siècle, en effet, que vont fleurir ces fonds d'or étincelants, que nous pouvons admirer encore aujourd'hui comme les ont admirés les contemporains de Louis le Jeune & de Philippe Auguste. Il ne faudrait pas croire, d'ailleurs, que l'art d'appliquer l'or sur les feuillets des livres se soit exclusivement cantonné au XIIe siècle. Loin de là, cet art ne fit que se perfectionner pour acquérir son complet épanouissement au siècle suivant. Rien n'égale la somptuosité de ces feuilles si habilement appliquées sur le parchemin & frottées au brunissoir pour leur donner un éclat que les siècles n'ont pu ternir. Parmi les plus beaux spécimens de ces fonds d'or éblouissants, que l'on a justement comparés aux vitraux de nos cathédrales, il convient sans doute de citer en premier lieu le célèbre *Psautier de saint Louis & de Blanche de Castille*[2], ainsi que

[1] Bibl. de Douai, 250 (*Le Livre français*, 23).
[2] Bibl. de l'Arsenal, 1186.

le *Psautier d'Ingeburge*[1], qui ne figuraient point à l'Exposition du Livre français; mais le Pavillon de Marsan avait pu offrir à l'admiration des visiteurs des exemples non moins remarquables de ces fonds d'or, dont le scintillement attire le regard & le fascine.

Dans ce XIIIe siècle, qui a produit tant d'œuvres de peinture répandues à profusion sur les feuillets des livres, il en est une qui, pour diverses causes, mérite particulièrement d'être signalée. Aux environs de l'année 1260, Robert de Béthune, abbé de Clairmarais, faisait écrire & enluminer un manuscrit contenant un *Traité de morale,* par Richard de Saint-Laurent[2]. En tête du volume il se faisait représenter à genoux devant la Vierge tenant l'Enfant, à laquelle il offre son livre (pl. V). *Sancta Maria Virgo, virtutum regina,* lit-on au-dessous de la Vierge; &, pour que nul n'ignore quel est le personnage ainsi agenouillé, l'abbé de Clairmarais fit tracer au bas de son image cette inscription : *Robertus, abbas de Claro-marisco.* On ne saurait donc douter que le manuscrit ait été décoré dans le Nord de la France; & peut-être convient-il d'appeler ici l'attention sur un détail de cette peinture. On remarquera que l'artiste, d'un coup discret de son pinceau trempé dans le minium, a touché la joue de la Vierge & celle de l'abbé Robert de Clairmarais. Cette coutume de piquer ainsi d'un point rouge le milieu de la joue des personnages peut, semble-t-il, être regardée comme une marque d'origine. Nos miniaturistes de l'Ile-de-France & de la Touraine paraissent n'avoir employé ce procédé qu'exceptionnellement. Pendant des siècles, en revanche, les enlumineurs de la Flandre, des Pays-Bas, d'Angleterre, du Nord de la France, ont toujours tendance à appliquer un point de minium, sinon sur tous les visages, tout au moins sur la joue des femmes & des jeunes hommes, laissant aux vieillards une mine moins fleurie.

Ce point de minium, ou de *mine,* comme on disait alors, nous le retrouvons sur les joues des personnages figurés dans le fameux manuscrit de l'*Apocalypse* de Cambrai[3], que l'on considère généralement comme

[1] Musée Condé, à Chantilly.
[2] Bibl. de Saint-Omer, 174 (*Le Livre français,* 34).
[3] Bibl. de Cambrai, 422 (*Le Livre français,* 33).





Scènes de l'*Apocalypse.*

Apocalypse figurée. XIIIᵉ siècle.

(Bibliothèque de Cambrai, n° 422, fol. 49 & 81.



Sainte Gertrude & sainte Wautrude.

Livre d'images. XIIIe siècle.

(Coll. de M. François Carnot.)



Martyre de saint Quentin.

Livre d'images. XIIIe siècle.

(Coll. de M. François Carnot.)

ayant servi de guide au dessinateur à qui l'on doit l'inappréciable *Tapisserie de l'Apocalypse* conservée aujourd'hui à la cathédrale d'Angers. Ce fut un régal pour les visiteurs du Pavillon de Marsan d'admirer cette merveille artistique encadrant l'Exposition du Livre français. Quel que soit l'intérêt du beau manuscrit dont il s'agit (pl. VI), il n'a certainement pas été l'inspirateur exclusif de l'auteur des tapisseries. Ce qui est hors de doute, en tout cas, c'est que les illustrations dont il est si richement orné sont l'œuvre d'un artiste du Nord, comme tendent à l'indiquer, ainsi que je le disais tout à l'heure, les points de minium posés sur les joues de maints personnages. Le volume, d'ailleurs, provient du monastère de Bethléem, près de Louvain.

C'est encore dans la région du Nord qu'il faut assurément chercher l'origine de l'un des plus intéressants manuscrits historiés exposés au Pavillon de Marsan. Ce volume, qui peut être daté de la fin du XIII[e] siècle, était demeuré jusqu'à ce jour à peu près complètement inconnu. Je veux parler d'un magnifique livre d'images qui figure dans la bibliothèque de M. François Carnot. Exécuté sans doute dans une abbaye de religieuses cisterciennes, il ne comporte aucun texte, à l'exception d'un calendrier & d'une table des illustrations. Celles-ci, au nombre de quatre-vingt-dix, dont trois par malheur ont été enlevées, représentent les principales scènes de la vie du Christ & des épisodes de la vie de nombreux saints & saintes.

On trouvera ici la représentation du martyre de saint Quentin (pl. VII) & un curieux & charmant petit tableau nous donnant l'image des saintes Gertrude & Wautrude (pl. VII).

Nous sommes à la fin du XIII[e] siècle. Les fonds d'or ont déjà perdu en partie leur grande vogue : ceux sur lesquels se détachent les scènes du manuscrit de M. François Carnot sont des fonds de couleur, bleus ou violets tirant sur le rouge.

A ce très précieux volume se rattachent d'impressionnants souvenirs. Passé au XVIII[e] siècle dans la famille de l'organisateur de la victoire, le livre fut donné, en 1813, par le grand Carnot à sa sœur Pierrette.

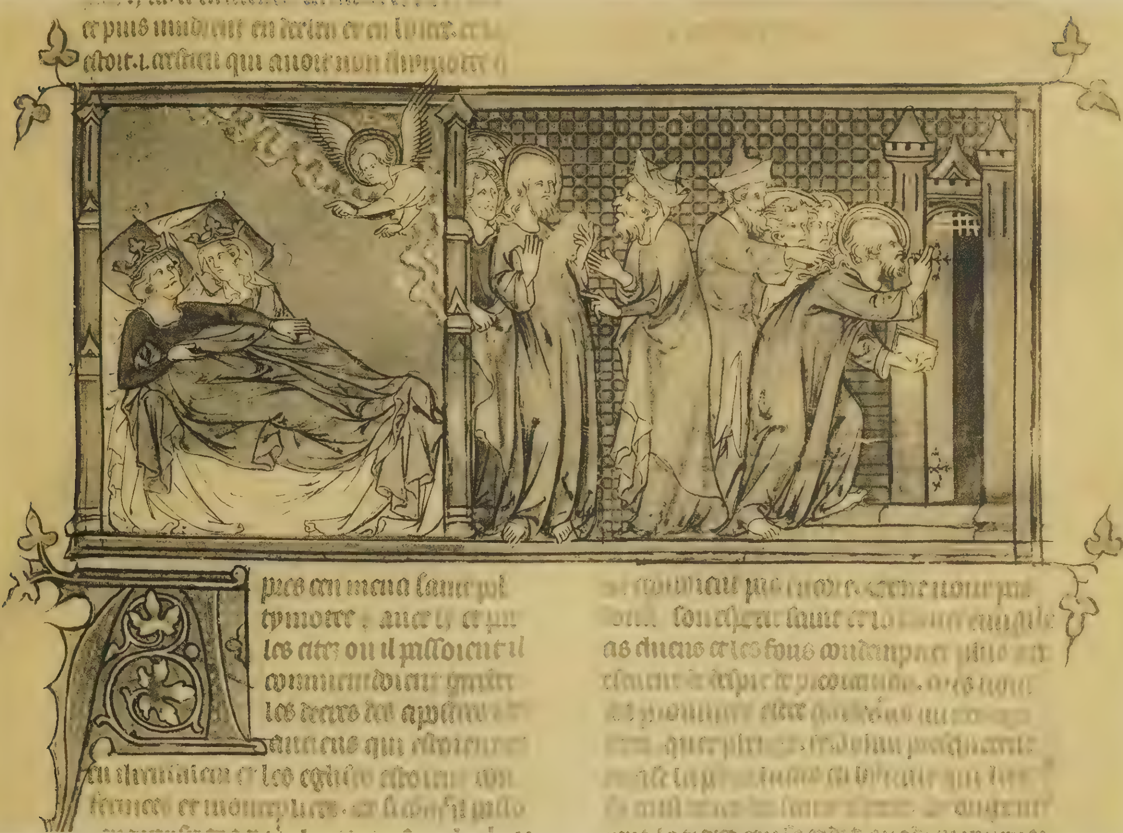
Il semble que le style des peintures de ce manuscrit permet de le

rapprocher d'un très bel exemplaire de la *Somme le Roi,* écrit en 1311 par Lambert le Petit pour Jeanne, comtesse d'Eu & de Guines[1].

Mais nous voici à une grande époque, époque capitale pour tout l'art français : c'est le moment d'une évolution qui dépasse largement les buts des modestes artisans qui en ont été les auteurs inconscients. Jusque-là, jusque vers le milieu du XIIIe siècle, ceux qui font œuvre de peintre sont, à quelques rares exceptions près, des religieux. Enrôlés dans la vie monastique, ils illustrent magnifiquement de somptueux livres de chœur, des Évangéliaires, des Psautiers. Sans doute eux-mêmes ont évolué & suivent des méthodes nouvelles. Ils ont secoué en partie toute influence extérieure; les personnages qu'ils peignent se sont humanisés; la Vierge pour eux n'est plus, comme naguère, une reine farouche, c'est une jeune mère qui se penche avec tendresse sur son enfant. Néanmoins, les sujets qu'ils traitent n'ont point changé : l'inspiration pour eux ne peut s'évader des thèmes traditionnels.

A côté d'eux, cependant, toute une littérature profane s'est développée. Le moment est venu où les princes, les grands seigneurs, les riches bourgeois ont pris goût aux chroniques, aux encyclopédies, aux fabliaux, aux poésies gracieuses ou frondeuses des trouvères. Ce ne sont pas les enlumineurs religieux qui vont illustrer ces œuvres légères des poètes. Il va donc falloir que les amateurs de littérature profane s'adressent à des artistes qui ne sont pas tenus à tant de réserve. C'est alors que les miniaturistes laïques entrent en scène. Ceux-ci, certes, ont été formés à l'école des religieux, & ils ne manqueront pas de décorer, comme leurs maîtres, des Bibles & des livres de chœur; mais ils appliqueront aussi leur art à l'illustration de livres moins austères, ces livres que toute une classe sociale recherche maintenant avec avidité. De ce fait la concurrence va naître. Ces enlumineurs laïques sont de pauvres ouvriers; ils ont une famille à soutenir; il leur faut trouver des protecteurs. Ils chercheront la vogue, & pour cela ils s'efforceront de faire mieux que le voisin. Le progrès, en toutes choses, naît de la concurrence, & il n'est pas douteux que

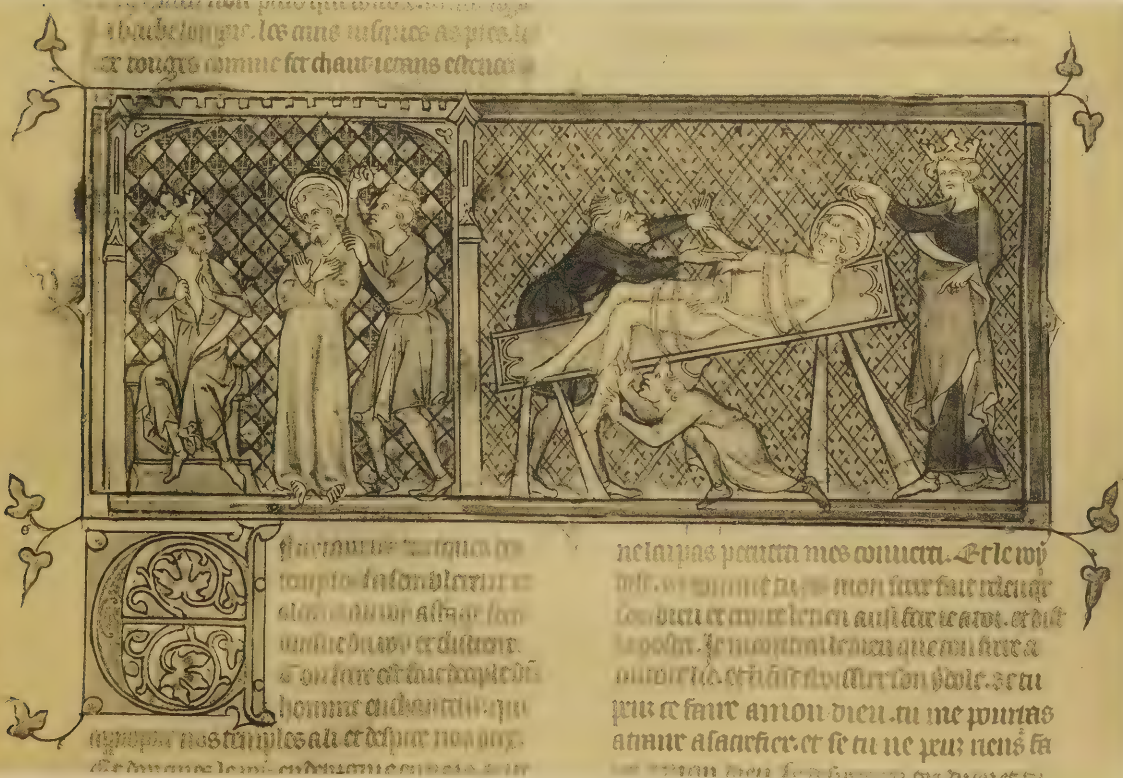
[1] Bibl. de l'Arsenal, 6329 (*Le Livre français,* 52).



La reine & le roi son mari. — Emprisonnement de saint Paul.

Miroir historial du roi Jean. XIVe siècle.

(Bibliothèque de l'Arsenal, n° 5080, fol. 43.)



Martyre de saint Barthélemy.

Miroir historial du roi Jean. XIVe siècle.

(Bibliothèque de l'Arsenal, n° 5080, fol. 89vo.)



Illustration & bordures du « Maître aux boqueteaux ».

Tite-Live de Charles V. XIVe siècle.

(Bibliothèque Sainte-Geneviève, n° 777, fol. 316.)

c'est à la concurrence que l'art de l'enluminure, lui aussi, est redevable des progrès accomplis en cette fin du XIIIe siècle, progrès qui devaient s'accentuer encore dans le siècle suivant.

Les noms de quelques-uns des habiles artistes qui furent les agents de cette rénovation ont été mis en lumière en ces dernières années. Je signalerai seulement deux de ces miniaturistes, parisiens l'un & l'autre, Honoré & Jean Pucelle, dont le second peut-être fut élève du premier. L'élève, dans ce cas, surpassa le maître; & aucun autre enlumineur n'a sans doute poussé plus loin que Jean Pucelle l'art de décorer les livres. Il suffira de citer les deux œuvres que l'on peut avec certitude attribuer à cet artiste, la *Bible de Robert de Billyng*[1], illustrée en 1327, & l'incomparable *Bréviaire de Belleville*[2].

Sans doute, pour Jean Pucelle & son école, la miniature même est la partie essentielle de l'œuvre; mais il est un autre motif de décoration que n'ont guère connu les enlumineurs religieux & auquel se sont appliqués avec un art exquis leurs successeurs laïques. Certes, bien avant Jean Pucelle, on trouve déjà, tracés sur les marges, des ornements très divers Toutefois, si ce n'est pas à notre enlumineur qu'est due l'initiative des encadrements & de la décoration des marges, il est incontestable qu'il a su porter cet art à un degré de perfection inconnu jusque-là. Avant lui, à coup sûr, des scènes variées ont été ébauchées aux places laissées blanches par le copiste, des feuillages s'y sont montrés. Avec Jean Pucelle & ses élèves ou imitateurs, ces ornements prennent un développement qui force l'attention, même des plus indifférents. C'est bien là sans aucun doute l'une des caractéristiques de l'enluminure au XIVe siècle. Des scènes d'une incroyable fantaisie s'épanouissent dans les marges; des monstres, des personnages figurés avec une verve exubérante y attirent le regard; leur attitude, leurs gestes dénotent chez l'auteur une extraordinaire richesse d'imagination. Les animaux, d'un réalisme inimitable, s'y jouent avec grâce; des oiseaux y volètent, des papillons y planent, guettés par des singes. C'est toute une ménagerie qui s'y livre aux ébats les plus

[1] Bibl. nat., Lat. 11935.
[2] Bibl. nat., Lat. 10483, 10484.

surprenants. D'élégants rinceaux, ponctués de feuilles de houblon ou de vigne, courent capricieusement le long des colonnes. Je dois ajouter que les marges illustrées de nos manuscrits du moyen âge offrent un champ d'étude à peu près inexploré : on y pourra faire de très intéressantes découvertes à des points de vue fort différents. Jean Pucelle a su donner à ce genre d'ornementation un aspect tout nouveau; & tant qu'a duré l'art de la miniature, c'est son exemple qui a été suivi. Parmi les disciples de ce maître excellent, il convient de mettre en première ligne l'enlumineur du plus grand bibliophile du moyen âge, Jean de France, duc de Berry, frère de Charles V. Cet illustrateur, dont je dirai plus loin quelques mots, vivait un demi-siècle après Jean Pucelle : il se nommait Jacquemart de Hesdin. Tout en tenant compte des changements que le temps apporte inévitablement aux manifestations artistiques, on doit reconnaître que les œuvres de Jacquemart de Hesdin sont étroitement liées à celles de Jean Pucelle. La technique chez l'un & chez l'autre est la même; &, j'insiste sur ce point, le décor des marges émane d'une inspiration identique.

Gardons-nous pourtant d'en conclure que tous les miniaturistes, au XIVe siècle, ont suivi aveuglément la voie tracée par Jean Pucelle. Certains d'entre eux s'efforcent de demeurer fidèles aux vieilles traditions, dédaignant, semble-t-il, ces séduisants accessoires de l'illustration, ces ornements des marges d'une si étourdissante fantaisie, pour ne figurer autour des initiales que de maigres & courts rinceaux terminés par une modeste feuille à trois lobes. C'est ainsi qu'a procédé, par exemple, l'habile artiste qui enlumina un beau manuscrit du *Miroir historial* de Vincent de Beauvais, traduit en français par Jean de Vignay (pl. VIII). Ce précieux exemplaire en quatre volumes était conservé jalousement par le roi Jean le Bon, qui a pris soin de mettre sa signature à la fin du tome deuxième[1]. Nous avons affaire là à un artiste de talent, certes, mais à un attardé, à un sectateur de l'ancien idéal.

Vers le même temps, ou quelques décades plus tard, de nouvelles

[1] Bibl. de l'Arsenal, 5080 (*Le Livre français*, 56).



Onte de soudence a
mour de la poeste t
rienne muse mist se
lonc la pole saint b
nart ou liure de co
sideracio disant ainsi. Nul venin
nul glaive nest plus a craindre
a tous que convoitise de seigneurir
er sur autre. Diligeaument sont a
entendre les editions de ceste poes
te terrienne. par les quelles il se
ra fait apert que elle est a crain
dre et non mie a requerre pour soy.

N soit ce que elle
soit aucune fois a
[illegible] pour loen
nenir de dieu et po
le profit du pueple.
de quoy il est a savoir que la po
este terrienne par la quelle homme
est sur autres hommes nest pas cho
se de nature. mais ensuivance de
blasme. Ceste poeste a mis de no
puissance. Elle est brieve et dure
rou. Il semble que ce soit hautes
ce et seigneurie. Mais cest obiect

Illustration de l'atelier du « Maître aux boqueteaux ».

Recueil de traités philosophiques & moraux. XIV[e] siècle.

(Bibliothèque de Besançon, n° 434, fol. 2.)



Le Lavement des pieds. — Le Christ devant le Calice.
Le Christ réveillant les apôtres. — L'Arrestation du Christ.

Livre de prières de Jeanne de Laval, femme du roi René. XV[e] siècle.

(Bibliothèque de Poitiers, n° 41, fol. 11.)



Naissance de saint Jean-Baptiste.

Livre de prières. XV[e] siècle.

(Coll. de M. le C[te] Paul Durrieu.)

écoles, à Paris même, vont se faire jour & se développer. Les adeptes de ces écoles sont-ils des Parisiens? Ou y ont-ils apporté des théories artistiques d'autres régions? La question n'est point encore suffisamment élucidée pour qu'on puisse se prononcer avec certitude. Toujours est-il que Jean le Bon lui-même & le dauphin devenu Charles V réservèrent à ces enlumineurs l'accueil le plus favorable. A l'un d'eux, le meilleur de tous, le roi Jean confia la décoration de la fameuse *Bible de Jean de Sy* [1], qui eût été peut-être le chef-d'œuvre de l'illustration des livres au XIVe siècle, si le travail avait pu être terminé. Mais les malheurs de la guerre de Cent ans, la captivité du roi devaient en interrompre l'exécution. C'est en 1355 ou 1356 que les quelques images qui ornent ce manuscrit ont été faites. Si, ce qui est profondément regrettable, la *Bible de Jean de Sy* ne nous offre que quelques pages historiées, l'artiste qui en avait entrepris la décoration poursuivit du moins son œuvre en d'autres volumes. J'en ai naguère indiqué quelques-uns; &, puisque nous ignorons tout de ce maître miniaturiste, le meilleur sans doute de la seconde moitié du XIVe siècle, j'ai proposé, en attendant que sa personnalité nous soit dévoilée, de le désigner sous l'appellation du « Maître aux boqueteaux »[2]. Pourquoi ce nom? C'est que, dans beaucoup de miniatures dues à son pinceau, l'artiste s'est plu à figurer de petits bouquets de bois, des « boqueteaux », comme on disait alors, d'une forme si particulière qu'on pourrait presque les considérer comme une signature. On en trouvera ici même (pl. IX) des spécimens empruntés à un très beau manuscrit, un *Tite-Live* en français[3], que notre enlumineur historia pour le roi Charles V. Un certain nombre d'illustrations de volumes écrits sur l'ordre du même prince peuvent être attribuées à l'atelier de ce « Maître aux boqueteaux », qui fut avant tout un dessinateur d'un mérite exceptionnel. Souvent, d'ailleurs, ces manuscrits renferment des enluminures dues à des mains très différentes; & il n'est pas toujours facile de distinguer l'œuvre du maître & l'œuvre de l'élève. Tel est le cas de la

[1] Bibl. nat., Fr. 15397.

[2] Henry Martin, *La Miniature française du XIIIe au XVe siècle* (1923), p. 44 & suiv.

[3] Bibl. Sainte-Geneviève, 777 (*Le Livre français*, 62).

miniature reproduite ici (pl. X), qui est empruntée à un beau *Recueil de traités philosophiques & moraux*[1], que Charles V fit exécuter pour son usage en 1372.

Sans doute le «Maître aux boqueteaux» se rattache, lui aussi, par certains côtés, à l'école de Jean Pucelle, beaucoup moins intimement toutefois que certains illustrateurs qui le suivront, comme ce Jacquemart de Hesdin, que je citais tout à l'heure. Jacquemart de Hesdin nous a laissé des œuvres d'un dessin moins parfait assurément que celui du «Maître aux boqueteaux», mais d'un coloris plus riche; &, dans l'art de la décoration des marges, peut-être Jacquemart de Hesdin a-t-il surpassé Jean Pucelle lui-même.

A l'aurore du XVe siècle, la vieille école d'enluminure purement française, on pourrait dire parisienne, va se voir devancer. Un souffle nouveau venu des Flandres apportera des formules inconnues. Des peintres de grande surface, dont quelques-uns ont vu l'Italie, consentiront à faire de petits tableaux aux pages blanches réservées dans les livres. Ces peintres, on les a nommés les franco-flamands : ils nous ont légué des chefs-d'œuvre, au premier rang desquels il convient de classer cette admirable suite de miniatures qui ornent les *Très Riches Heures* du duc de Berry[2]. Avec les auteurs de ces magistrales peintures, Pol de Limbourg & ses frères Hermann & Jehannequin, le paysage va se perfectionner, le paysage auquel s'était déjà, trente à quarante ans auparavant, essayé le «Maître aux boqueteaux». Pour ce début du XVe siècle, si riche pourtant en chefs-d'œuvre d'enluminure, je ne citerai qu'un autre précieux manuscrit, qui figurait, celui-là, dans les vitrines du Pavillon de Marsan, le *Térence des ducs*[3], qu'on ne peut examiner sans être émerveillé de l'habileté du dessinateur & de l'harmonieuse richesse du coloris.

Mais la France à ce moment traverse des heures tragiques, la guerre civile est partout; l'étranger détient une bonne partie du territoire. On est loin encore de la libération du pays, que Jeanne d'Arc contribuera

(1) Bibl. de Besançon, 434 (*Le Livre français*, 64).
(2) Musée Condé, à Chantilly.
(3) Bibl. de l'Arsenal, 664 (*Le Livre français*, 74).



entrassent le roy alaric fist deux edictz. le premier que tous
ceulx qui yroient a refuge aux eglises especialment de mons
saint pierre et saint pol feussent seurs et sans le F

violence. le second que quelconque pillerie quilz feissent
le plus quilz pourroient ilz se tenissent de tuer et de navrer
Sicee dit et raconte orose ou vii^e livre de son ormeste

Cy commence le premier livre de aurelie augu
stin de la cite de dieu contre les payens. Et puet
estre prins pour tout autre prologue ce chapitre

Mon tres chier filz marcellin en ceste
euvre que iay ordonnee a ta po
lamo de toy et laquelle ie tieng quelle
test deue pour ce que ie la tay promise.
Iay entreprins a deffendre la tres
glorieuse cite de dieu contre ceulz
qui mettent les ydoles au devant du
createur dicelle cite. Soit ou cours
de ce temps present. Quant celui qui vit en vraye foy fait son
pelerinage en ceste vie mortele entre les mescreans ou en la
fermete du siege pardurable quil attend par pacience iusques a ce que
iustice soit convertie en iugement. Et que icelle fermete sera
acquise par excellence en la victoire derreniere et paix parfaite.

Cest grant euvre et haulte mais dieu est en nostre aide.
Car ie scay bien quel force il convient a demonstrer aux orguei
leux. combien la vertu de humilite est grande Qui fait que la
hautesse donnee par grace divine non pas usurpee par humain
orgueil surmonte toutes les hautesses terriennes qui se muent
par mobilite temporele. Certes le roy et createur de ceste
cite de laquelle nous avons ordonne a parler demonstra au
peuple la sentence de sa loy divine. Par laquelle il est dit
dieu resiste aux orgueilleux et donne grace aux
humbles. Et toutesvoies le cuer orgueilleux desire
ce qui est de dieu. Et ayme quil li soit dit en ses lou
anges. ce qui est dit en ung vers de virgille. Par
donner aux subgiez et confondre les orgueilleux.
Dont de la cite terrienne. laquelle comme elle
ait grant desir de seignourir suppose que le peuple
soit en obeissance. Neant moins demeure en elle

La Cité des bons & la Cité des méchants.

La *Cité de Dieu,* de saint Augustin, traduite en français par Raoul de Presles. xve siècle.

(Bibliothèque Sainte-Geneviève, n° 246, fol. 3vo.)

Hélio Léon Marotte Paris



Illustration attribuée à Jean Bourdichon.

Livre d'Heures, exécuté pour un membre de la famille de Bourbon-Carency. xve siècle.

(Bibliothèque de l'Arsenal, n° 417, fol. 23vo.)



« Ceulx & celles qui ont fait le psaultier. »

Bréviaire de René II de Lorraine. xve siècle.

(Bibliothèque de l'Arsenal, n° 601, fol. 2vo.)

victorieusement à remettre aux mains de son roi légitime. L'heure n'est plus aux joyeuses fictions des conteurs : la réalité poignante a ramené les esprits vers la prière. Aussi, pendant plusieurs décades, en France, ne verrons-nous guère les miniaturistes occupés à décorer d'autres livres que des Bréviaires, des Missels & surtout des Heures. Le XVe siècle a été l'âge d'or des livres d'Heures. Il en a produit pour toutes les classes de la société. Ces livres de prières, au point de vue de l'illustration, sont de valeur fort inégale. Il en est qui sont de purs chefs-d'œuvre; d'autres sont excellents; beaucoup sont remarquables; d'autres sont médiocres; un plus grand nombre sont franchement mauvais. Mais aujourd'hui ceux-ci & ceux-là attirent parfois malencontreusement l'attention à un degré presque égal. Les livres d'Heures dont l'illustration est due à des barbouilleurs sans talent ou à des apprentis bénéficient souvent, à tort, de la renommée dont jouissent justement les belles œuvres des maîtres du pinceau. Il est rare toutefois, je me hâte de le dire, qu'un livre d'Heures enluminé, même des plus médiocres, n'offre pas quelques détails de peinture intéressants.

J'ai signalé déjà l'incomparable livre qu'on nomme les *Très Riches Heures du duc de Berry;* mais il est bien d'autres splendides manuscrits contemporains, ou postérieurs à celui-ci, qui mériteraient d'être cités. Et je ne parle pas seulement des livres d'Heures. Les Missels, les Pontificaux, les Bréviaires, dans ce siècle, ne le cèdent point aux Heures pour la somptuosité de l'ornementation. Tels le *Pontifical d'Étienne Loypeau,* évêque de Luçon[1], le *Bréviaire de Salisbury*[2], dont le duc de Bedford, vers 1423, confia l'illustration à des enlumineurs parisiens, ou le *Pontifical de Jacques Juvénal des Ursins,* si malheureusement disparu dans l'incendie de l'Hôtel de ville de Paris, en 1871. Tel encore le *Mißel de Saint-Magloire*[3], donné, en 1412, à l'abbaye parisienne de ce nom par Jean de La Croix & Jeanne Coquatrix, sa femme, missel si beau que les grandes peintures du canon, les *pages,* comme on disait alors, ont

[1] Bibl. nat., Lat. 8886.
[2] Bibl. nat., Lat. 17294.
[3] Bibl. de l'Arsenal, 623 (*Le Livre français,* 76).

été attribuées, à tort, je crois, aux frères de Limbourg, illustrateurs des *Très Riches Heures*. Tel enfin le précieux *Missel des évêques de Paris*[1], qu'on a pu admirer au Pavillon de Marsan. Commencée sous le pontificat de Jacques du Chatelier, évêque de Paris de 1427 à 1438, la décoration n'en fut achevée que sous son successeur Denis du Moulin, évêque de 1439 à 1447.

Si les beaux livres de chœur sont abondants à cette époque, leur nombre ne saurait pourtant être comparé à celui des livres d'Heures. Ceux-ci, de dimensions d'ailleurs plus modestes, ne peuvent être comptés : c'est par centaines, peut-être par milliers, que le xve siècle en a produit. Les princes, les princesses surtout, les grandes dames, les bourgeoises aussi, tous alors tiennent à honneur d'en posséder. Pour les illustrer, ils s'adresseront aux artistes les plus éminents. Étienne Chevalier, qui touche de près au roi de France, choisira, pour enluminer ses *Heures*, le plus grand peintre français du siècle, Jean Fouquet. Plus tard, c'est à Jean Bourdichon qu'Anne de Bretagne fera historier les siennes.

Ce sont là des pièces inestimables, mais qui ne doivent pas nous empêcher d'apprécier à leur valeur les délicieuses miniatures de volumes moins célèbres, comme l'exquis petit manuscrit de la collection de M. le comte Paul Durrieu, qui nous montre à l'une de ses pages la naissance de saint Jean-Baptiste (pl. XI), ou encore comme ce beau livre de prières de Jeanne de Laval[2], femme du bon roi René d'Anjou, dans lequel le miniaturiste s'est plu à grouper sur le même tableau jusqu'à quatre scènes de la Passion du Christ (pl. XI).

A ce moment, du reste, les illustrateurs de manuscrits, s'inspirant sans doute de l'exemple des grands peintres, ne craignent pas de donner à leurs images une ampleur jusque-là inconnue. Le nombre des personnages qui y figurent est quelquefois difficile à établir. Dans un manuscrit de la *Cité de Dieu* de saint Augustin, traduite en français par Raoul de Presles[3], à la miniature du fol. 3 v°, consacrée aux deux cités, la cité des

[1] Bibl. de l'Arsenal, 621 (*Le Livre français*, 77).
[2] Bibl. de Poitiers, 41 (*Le Livre français*, 79).
[3] Bibl. Sainte-Geneviève, 246 (*Le Livre français*, 81).

PLANCHE XIV.

La vie de la rue dans une ville, au début du XVIe siècle.

Le livre du Gouvernement des princes, par Gilles Romain. XVI[e] siècle

(Bibliothèque de l'Arsenal, n° 5062, fol. 149 v°.)

princes telles choses prouffitables selon le langaige du pays pour informer toute les affections. Pour cestes choses ainsi traictees ou regime de maison en passons [illegible] selonc [illegible] plus autres dignes de narration. Nous faison fin de ce second livre ou quel nous avons baille art du regime domestique selon nre science. par laide de celui dont toute science et bonte vient.

Cy fine le second livre du regime des princes ou quel est traicte du gouvernement de maison. Et commance le tiers livre le quel traicte du regime de cite et royaulme. Dont le premier chapitre declaire que la communite de cite est anciennement principale et est constituee pour cause de bien.





Helio Léon Marotte Pari



INCIPIT LIBER SEPTIMVS QVI CONTINET TEMPVS ANNORVM QVADRAGINTA.

Quomodo dauid super unam tribum in hebron ciuitate regnauit & sup. aliam multitudinem filius saul. Capitulum primum.

PREDICTVM ITAQVE PRELIVM gestum est die qua dauid uictis amalechitis reuersus est in siccla. Et cum iam ibi duos haberet dies: tertia uenit quidam liberatus a pugna que contra palestinos fuerat gesta & qui saul interemerat scissa ueste: et operto capite cinere. Qui dum adorasset interrogatus unde tali modo ueniret: ait. Ab israhelitarum pugna. Quibus infelicem terminum prouenisse dicebat. et multa quidem hebreorum milia fuisse necata. et regem pariter eorum saul cum filiis interemptum. Significabatque uidisse se et

Hélio Léon Marotte Paris

Le roi David recevant les tribus soumises.

Antiquités judaïques, de Flavius Josèphe. xvie siècle.

(Bibliothèque Mazarine, n° 1581, fol. 130vo.)

bons & la cité des méchants (pl. XII), je n'ai pas compté moins de cent trente & un personnages, non compris ceux qui représentent une foule indistincte; mais je suis bien loin de croire que je n'ai commis aucun oubli. On remarquera dans l'encadrement de cette miniature une singulière devise, plusieurs fois répétée : VA HATIVETÉ M'A BRULÉ. Le rébus était resté jusqu'à ces derniers temps sans explication. Il était réservé à M. le comte Alexandre de Laborde, dans son beau travail sur la *Cité de Dieu,* de résoudre ce petit problème [1]. En prenant toutes les lettres de la devise & en les classant méthodiquement, on obtient le nom de celui qui fit faire le manuscrit, MATHIEU BEAUVARLET, conseiller & secrétaire du roi.

Si certains miniaturistes aiment à figurer dans leurs petits tableaux des foules grouillantes, d'autres, tout en témoignant du même goût pour les assemblées nombreuses, se montrent cependant plus modérés. C'est ainsi que l'enlumineur qui décora le magnifique *Psautier de René II de Lorraine* [2] s'est contenté, pour nous montrer «ceulx & celles qui ont fait le psaultier», de grouper en une très intéressante miniature vingt & un personnages, les uns écrivant, les autres jouant de divers instruments (pl. XIII). On constate en toutes ces peintures le soin que témoigne l'illustrateur d'étudier les physionomies avec un art raffiné. Pourrions-nous admettre que celui qui, dans un livre d'Heures [3] attribué à Jean Bourdichon, l'auteur des célèbres *Heures de la reine Anne de Bretagne* [4], dessina & peignit trois vieillards (pl. XIII), ait pu imaginer sans modèle de telles expressions du visage? Non, à coup sûr : trois hommes ont dû poser dans l'atelier du peintre.

Et ce ne sont pas seulement les personnages que les artistes s'efforcent de traiter avec réalisme. Nous les verrons mettre tous leurs soins à représenter, avec une fidélité minutieuse, les spectacles de la rue. N'est-ce pas un tableau charmant que nous montre cette peinture (pl. XIV, en cou-

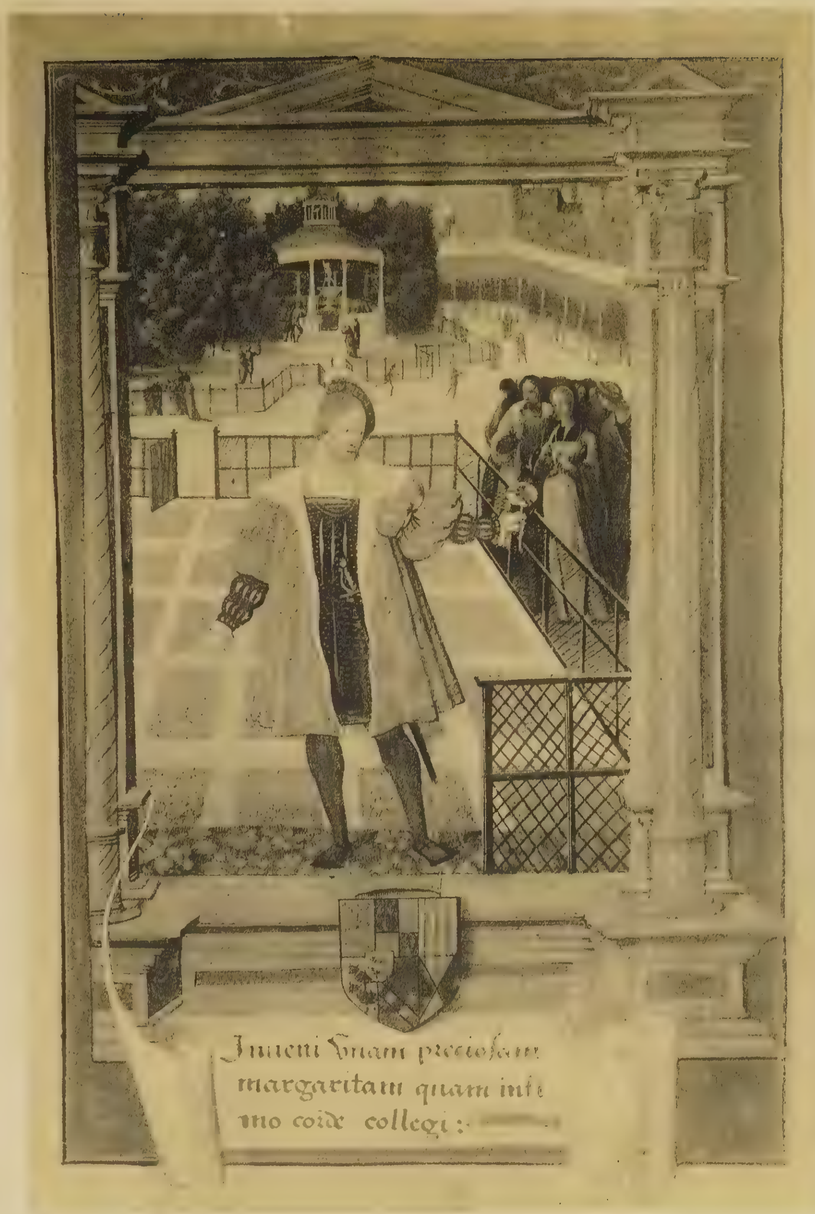
(1) Cte A. DE LABORDE, *La Cité de Dieu* (1909), p. 417 & suiv.
(2) Bibl. de l'Arsenal, 601 (*Le Livre français,* 91).
(3) Bibl. de l'Arsenal, 417 (*Le Livre français,* 92).
(4) Bibl. nat., Lat. 9474.

leurs), où l'on voit, d'un côté, deux tailleurs assis à leur mode dans leur boutique, taillant & cousant, tandis qu'au-dessus d'eux des vêtements déjà faits pendent à la *perche?* De l'autre côté de la rue, un marchand de friandises surveille son étalage chargé de gâteaux; un pain de sucre se dresse; des vases sur les tablettes sont pleins de promesses. Sur son enseigne, il a inscrit : Bon Ipocras. Comment les gourmets résisteraient-ils? Si nous suivons la rue, nous apercevrons un barbier rasant un client, & plus loin des drapiers ou fourreurs. Deux promeneurs devisent en marchant, accompagnés de leur chien. Cette très curieuse représentation est empruntée à un manuscrit du *Gouvernement des princes* de Gilles Romain [1], enluminé dans les premières années du XVIe siècle.

A cette époque, l'art de la miniature, même pour nos peintres de Paris, de Tours ou de Bourges, ne saurait être considéré désormais comme un art purement français. Plusieurs influences étrangères se sont fait sentir : influence du Nord, mais surtout, à la fin du XVe siècle & au début du XVIe, influence italienne. La Renaissance a déjà en partie internationalisé l'art; & nous verrons, non seulement dans les miniatures elles-mêmes, mais jusque dans les bordures & les encadrements, nous verrons s'exercer ces influences diverses. Dans un beau manuscrit des *Antiquités judaïques* de Flavius Josèphe [2], qui fut exécuté à Rouen avant 1510, pour le cardinal-archevêque Georges d'Amboise, les riches encadrements des marges, aux pages qui contiennent des miniatures, offrent cette particularité intéressante d'être, les uns d'inspiration purement italienne (pl. XV), les autres conçus suivant les principes des vieux enlumineurs des écoles parisiennes & berrichonnes. Certaines pages sont même décorées de bordures qui allient bizarrement les deux théories italienne & française.

Malgré le souffle puissant de la Renaissance, il en est encore, parmi les illustrateurs, qui demeurent fidèles à la tradition, se refusent à subir pleinement les influences du dehors & conservent jalousement leur ori-

(1) Bibl. de l'Arsenal, 5062 (*Le Livre français*, 97).
(2) Bibl. Mazarine, 1581 (*Le Livre français*, 96).



Henri d'Albret, roi de Navarre, grand-père de Henri IV.

Initiatoire instruction en la religion chrétienne pour les enffans. XVIe siècle.

(Bibliothèque de l'Arsenal, n° 5096, fol. 1.)



La création du Collège des notaires.

Créations du Colleige des notaires & secrétaires du Roy. XVIe siècle.

(Bibliothèque de l'Arsenal, n° 5169, fol. 2vo.)

ginalité. Ils donneront à leurs petits tableaux une grâce charmante & nous feront voir dans un livre, qui semble le premier catéchisme français de la Religion réformée[1], écrit vers 1527, le roi de Navarre Henri d'Albret, grand-père de Henri IV. De sa main gauche, par une galante allusion au nom de *Marguerite* de Valois, sa femme, il tend une marguerite &, de la droite, il montre une banderole, sur laquelle sont inscrits en latin ces mots : « J'ai trouvé une précieuse Marguerite, que j'ai recueillie au fond de mon cœur » (pl. XVI).

Mais plus tard, sous Henri II, ce sont de véritables & très intéressants tableaux que les peintres exécuteront dans les manuscrits; &, lorsque nous voyons ces tableaux reproduits par la photographie, nous ne pouvons dire s'il s'agit des minuscules images d'un petit volume haut de vingt centimètres & large de quinze, ou bien si nous avons affaire à un majestueux panneau de trois mètres de hauteur. Tel est le cas de cette curieuse peinture (pl. XVI), où une vingtaine de personnages assistent à la cérémonie de la création du Collège des notaires & secrétaires du roi[2]. Chaque visage, chaque pose y sont étudiés avec un soin jaloux; mais c'est bien un tableau, & non pas une miniature. Toutes les traditions du vieil art de l'enluminure vont tendre désormais à disparaître l'une après l'autre. Ce n'est plus par une image de la Vierge & de l'Enfant que sont décorées les salles. Jadis, au temps du roi Jean & même au siècle de Philippe le Bon, le grand duc de Bourgogne, les peintres de manuscrits, s'ils représentaient Néron sur son trône, ne manquaient point, étrange anachronisme, d'accrocher aux murs du palais un tableau représentant le Christ en croix entre la Vierge & saint Jean. Or ici, dans un cercle officiel, dans une enceinte où le roi très chrétien s'apprête à signer la charte qui octroiera des privilèges à ses secrétaires, aucun sujet pieux n'apparaît; mais, sur le linteau de la cheminée, Léda voit sans frayeur s'approcher d'elle le cygne-Jupiter. Cette petite image est presque un symbole. La miniature était née aux siècles de foi ardente. La Renaissance des arts a

[1] Bibl. de l'Arsenal, 5096 (*Le Livre français*, 101).
[2] Bibl. de l'Arsenal, 5169 (*Le Livre français*, 103).

été aussi la Renaissance du paganisme. La miniature ne pouvait lutter contre l'Olympe : elle ne pouvait lutter, non plus, contre la gravure & l'imprimerie. La Renaissance a tué la miniature. Malgré des essais de réaction, malgré des œuvres encore fort louables, la miniature est morte.

Henry MARTIN.



LE LIVRE À GRAVURES
DU XVᴱ SIÈCLE

PAR

ANDRÉ BLUM

DOCTEUR ÈS LETTRES



LE LIVRE À GRAVURES
DU XVe SIÈCLE.

Les premiers livres imprimés & illustrés ne paraissent pas entièrement distincts des manuscrits à peintures d'après leur aspect extérieur. Avant que le papier ne soit utilisé, c'est le même vélin qui est employé dans les uns comme dans les autres. Si les estampes sont différentes des miniatures, parce que les traits, au lieu d'être dessinés à la main, sont imprimés, elles leur ressemblent au point d'être confondues avec elles, lorsqu'elles sont dissimulées sous la peinture. C'est que les enlumineurs, pour lutter contre la corporation[1] des graveurs sur bois & continuer à exercer leur métier, avaient réclamé le droit de mettre des couleurs sur les dessins reproduits par ce nouveau procédé.

Parmi ces livres imprimés sur vélin & contenant des pièces enluminées, l'exposition du Pavillon de Marsan contenait quatre numéros intéressants. L'un était le premier livre français imprimé à Paris & daté, les *Croniques de France* dites de Saint-Denis[2], Paris, Pasquier-Bonhomme, 16 janvier 1476, contenant en tête une page enluminée, aux armes de Jean de Malestroit & de sa femme, Hélène de Laval, accolées (Bibl. de l'Arsenal). Les trois autres étaient le *Missale pictaviense,* Paris, Jean Higman, pour Jean de

[1] Sur ces conflits entre la corporation des tailleurs d'images & des enlumineurs, voir André Blum, *Rapports des miniaturistes français au XVe siècle avec les premiers artistes graveurs* (*Revue de l'Art chrétien,* 1911).

[2] Claudin, *Histoire de l'Imprimerie,* Paris, 1900, t. I, p. 176.

Marnef, 20 avril 1498 (Bibl. Sainte-Geneviève); — *Heures à l'usage de Rome,* Paris, Philippe Pigouchet, pour Simon Vostre, 16 septembre 1498 (Bibl. de l'Arsenal); — Ovide, la *Bible des poètes de métamorphoze,* Paris, sans doute sept ans après l'édition de Vérard vers 1500 (Bibl. de l'Arsenal) [1].

Ce qui distingue ces incunables typographiques des manuscrits, c'est la différence que présentent les divers exemplaires d'une même lettre dans le texte du volume calligraphié & du livre imprimé. Dans les incunables xylographiques antérieurs à l'invention de l'imprimerie, cette particularité n'existe pas; l'objet poursuivi est de reproduire exactement à plusieurs exemplaires le manuscrit, & de l'imiter avec fidélité. Si le papier se prête mieux que le vélin pour recevoir l'empreinte en noir ou en couleur des reliefs taillés dans le bois ou le métal, le caractère du texte demeure toujours gravé ou manuscrit, comme les images qu'il accompagne. Ces ouvrages, dont les principaux sont la *Bible des Pauvres,* l'*Apocalypse de saint Jean,* le *Miroir de la Vie humaine,* l'*Ars moriendi, Historia virginis,* n'étaient pas représentés au Pavillon des Arts décoratifs, car le style français des plus anciennes éditions de ces livres est loin d'être admis sans discussion. Mais si l'on avait pu choisir quelques feuilles xylographiques isolées, incontestablement françaises, accompagnées d'un texte gravé, telles que les *Neuf Preux,* la *Ballade des Hauts Bonnets* [2], des calendriers bretons, on aurait eu des témoignages de ces impressions xylographiques. Elles comportent soit un texte chirographique ou manuscrit, soit un texte gravé. Un des traits principaux, qui permet de reconnaître ces pièces, consiste dans leur impression au frotton. Le frotton est une boule de crin pétrie avec de la colle forte, entourée d'un linge lié par les deux bouts & devenue sèche & dure. En outre, le texte, dans ces xylographies, n'est imprimé que d'un seul

[1] A. W. Pollard, *Fine books,* Londres, 1912, p. 143.

[2] Bibl. Nat., Estampes, *Incunables,* nos 184 & 187. Cf. Bouchot, *Deux cents incunables xylographiques du département des Estampes,* Paris, 1903, pl. 184 & 187. — Schreiber, *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois & sur métal au xve siècle,* Berlin, 1892, t. II, nos 1945 & 1973. — André Blum, *Un nouvel ancêtre de la gravure sur bois,* Paris, 1923.

Dieu porta auec luy ſa croix pour vaincre le diable la quelle auſſi il nous a laiſſee pour nous deffendre.

¶ Comment ſampſon occiſt vng lyon au quatorſieme chapitre des iuges.



La victoire de noſtre ſeigneur ihesucriſt nous a eſte deuant fi/guree par ſampſon. Le quel es vignes dengadi occiſt vng lyon Sampſon aloit pour eſpouſer ſa femme et en ſon chemin luy vint vng liõ le quel il occiſt. Jhesucriſt vint en terre pren dre fẽme ceſtaſſauoir nature humaĩe. Sãp ſõ eſleut vne fẽme de cãpnata laqlle la deceut ¶ Jhesucriſt print cher humaine de la lignee des iuifz les quieux le crucifierent et fireut tout obprobre et villennie. Sampſon ſe ven ga de ſes ennemis et leur brula leurs bles et vignes. Auſſi ihesucriſt ſe venga apꝛs des iu ifz. Car par les romains ilz furent tous de/ ſtruitz. Sampſon nous ſignre ihesucriſt qui vainquiſt le lyon infernal.

¶ Comment aoth occiſt le roy eglon qui e ſtoit ennemy des iuifz au troiſieme chapitre des iuges.



La victoire de ihesucriſt fut figu ree par aoth le quel batailloit des deux mainſ cõme de la dex tre il perca le roy eglon de ſon conſteau qui eſtoit ennemy des iuifz. Le roi eglon eſtoit gras a merueillez et faiſoit pluſieurs maulz aux enfans diſrael. Aoth ſe penſa comment il occiroit ⁊ deliure roit les ẽfans diſrael de ſes maĩs ⁊ ala en ſa ſale la ou il eſtoit aſſis ⁊ le frappa de ſon cou ſteau de ſa main ſeneſtre et luy pſa le vẽtre ⁊ le frappa ſi fort que le mẽche du couſteau ſui uoit le fer et eſtraindiſt ſon gras ventre et lai ſſa le couteau dedens ſon ventre et fouyt et aĩſi deliura lez iuifz de leur ẽnemi. Eglõ a/ ſõ gras vẽtre ⁊ large nous ſignifie le diable q̃ a tres grãs vẽtre ⁊ pour ce q̃l eſt appelle tres gras. Car il ẽglouti tous les hõmes car tout le lignage humaĩ il a tenu ẽ ſa ſubiectiõ mais

Le Mirouer de la Rédemption de l'umain lignage.

Traduction française par frère Julien Macho.

(Lyon, M. Husz, 1479.)

et aultres ouuraiges de fer 7 de ses parties de son vtilite
des p̄rogatiues dōmaiges miseres 7 charges dudict art.



E second art mechanique sapelle art fabrile des-
soubz lequel sont conten9 charpentiers menusi-

Rodrigue Sanchez DE AREVALO, *Le Mirouer de la Vie humaine.*

Traduction française par Pierre Farget (?). [Lyon, N. Philippe & M. Reinhart, 20 août 1482.]

Lors les troyans viendront sur eulx et les feront cheoir a terre
presque tous mors et puis dira paris a achilles



Achilles par ton grant oultraige
Tu nous a fait maint grant dōmaige

Tu as este tant renōme
Oncques hōme ne le fust

Jacques MILET, *La Destruction de Troye le Grant.*

(Lyon, M. Husz, 5 janvier 1486, n. st.)

côté, car le frottement du verso effacerait ou rendrait peu nette l'image du recto. Comme l'image & le texte ne doivent être tirés que d'un côté de la feuille, ces ouvrages sont dits *anopistographes,* par opposition aux livres *opistographes*[1]. Aussi les libraires collaient-ils dans les livres xylographiques le verso blanc de chaque feuille sur le recto blanc du feuillet suivant.

En écartant de l'Exposition de 1923 ces incunables, on se rendait compte de la difficulté de se prononcer avec certitude sur leur provenance encore mal établie. Le comte Durrieu, qui a étudié la question de ces origines[2], nous a signalé l'importance de certains documents, qui laisseraient supposer une influence flamande. Dès 1426, des gens de Bruges[3] étaient accusés d'acheter des images (*beelden*), faites à Utrecht, pour les vendre dans leur ville, soit en livres, soit isolées. Mais le problème reste toujours obscur.

Il est également très difficile de fixer la date des premières éditions des livres français imprimés avec gravures, lorsqu'elles ne portent pas le millésime. Il y a ainsi incertitude, malgré l'attribution à 1476 ou 1477, sur l'époque où l'*Abusé en court* fut publié à Lyon, & qui serait peut-être le premier ouvrage illustré paru en France.

Le seul fait certain, c'est que Lyon devança toutes les villes du royaume dans le développement de l'histoire du livre & de l'imagerie au xvᵉ siècle. Lyon précéda Paris en introduisant des images gravées dans les textes, & contribua par ces illustrations, qui parlaient aux yeux, à rendre plus populaires encore les productions de la typographie naissante. Quoique l'usage soit d'assigner à Paris la première place dans le mouvement des études d'imprimerie au xvᵉ siècle, c'est Lyon que nous mettrons en tête, pour expliquer l'impulsion donnée à l'industrie nouvelle.

Dès le milieu du xvᵉ siècle, Lyon est le centre de la fabrication des cartes à jouer. En 1454, un jeu de cartes est offert à Charles VII; on

(1) Mortet (Charles), *Les origines & les débuts de l'imprimerie,* Paris, 1922, p. 14 & 15.

(2) Cᵗᵉ Durrieu, *Les origines de la gravure sur bois* (*Journal des Savants,* mai 1917).

(3) Weale (James), *Documents inédits sur les enlumineurs de Bruges* (*Le Beffroi,* Bruges, t. IV, 1872-1873, p. 238 à 337).

possède de 1449 à 1489 les noms de trente-neuf cartiers, parmi lesquels Jean du Bois, maître Jacques, maître Morel, maître Étienne. En même temps, sous l'influence du célèbre imprimeur de Bruges, Colard Mansion, commencent à se répandre des livres imprimés dépourvus de gravures, mais destinés à être ornés de miniatures, pour lesquelles une place était réservée en blanc. Il se produit pour ces incunables typographiques l'inverse de ce qui se passe pour les livres chiro-xylographiques, où le texte était manuscrit & les illustrations imprimées.

Bientôt la gravure sur bois se trouve associée avec un texte typographié. Cette alliance se suffit à elle-même sans avoir besoin de l'aide des enlumineurs. Le livre illustré apparaît d'abord à Cologne, en 1474, puis à Bâle, chez Bernard Richel, en 1476 (*Spiegel menschlicher Behaltnisse*, Bâle, 1476). C'est un grand in-folio de 235 feuillets, imprimé en caractères gothiques à deux colonnes, sans chiffre ni signature. Cet ouvrage parut à Lyon le 26 août 1478, sous le titre *Le Mirouer de la Rédemption de lumain lignage*. C'est la plus ancienne date que l'on rencontre dans un livre français orné de gravures sur bois. Ce sont les mêmes gravures que dans l'édition allemande de 1476, mais il en manque vingt-deux[1]. Un exemplaire de cette édition se trouve à la Bibliothèque Nationale; à l'exposition du Pavillon de Marsan, on pouvait voir une seconde édition du *Mirouer de la Rédemption de lumain lignage,* publiée par Martin Husz, à Lyon, en 1479 (Coll. J. Masson) [pl. XVII].

L'année suivante, c'est de Lyon que sort le second livre illustré imprimé en France (Esope, *Fables,* traduction française par Julien Macho, Lyon, Nicolas Philippe & Marc Reinhart), dont les bois sont des copies des éditions d'Ulm & d'Augsbourg.

Il est intéressant de comparer les gravures de l'édition allemande avec celles de Lyon. Un pareil rapprochement peut être fait entre le *Procès*

[1] Claudin, *ouvrage cité,* t. III, p. 159 à 165, reproduit plusieurs de ces planches : Création d'Ève, Adam & Ève chassés du Paradis, Caïn tuant Abel, la Vie de l'Enfant prodigue (il demande l'héritage de son père; il dépense ses biens; comment il monte à cheval; il garde les pourceaux; comment il retourne chez son père; le père eut grande joie de la venue de son fils).



B. DE BREYDENBACH, *Saintes pérégrinations de Oultre-Mer en Terre Saincte.*

Traduction française de Nicolas Le Huen.

(Lyon, M. Topié & J. Heremberck, 28 novembre 1488.)



TÉRENCE, *Comédies.*

Hélio Léon Marotte Paris

Texte latin, avec commentaires de G. Juvénal.

(Lyon, J. Trechsel, 29 août 1493.)

de Bélial, à l'encontre de Jésus-Christ, Lyon, Martin Husz, 8 novembre 1481, & le *Bélial* allemand d'Augsbourg[1]. On peut constater par des exemples de ce genre comment l'art des imagiers allemands s'est propagé à Lyon par la Suisse, surtout par Bâle & Genève, & s'y est acclimaté. Dans le *Procès de Bélial, à l'encontre de Jésus,* l'auteur suppose que Jésus, descendu aux enfers pour enchaîner Lucifer, ne serait, d'après le conseil infernal, qu'un perturbateur. Il porte plainte contre lui devant la cour céleste, & Bélial est nommé ambassadeur. Les principales planches représentent : Jésus écoutant les griefs de son adversaire Bélial; — Salomon nommé juge commençant le procès; — Jésus constituant Moïse comme procureur; — les arbitres (l'empereur Auguste & Jérémie pour Bélial, Aristote & Isaïe pour Jésus) rendant la sentence. On peut signaler aussi les gravures intitulées : de la distinction du règne du Saint-Esprit; — du péché d'avarice; — du péché de luxure & comment ses acteurs ont été punis.

Tout près du Bélial, l'exposition montrait le *Mirouer de la Vie humaine*[2], de Sanchez de Arevalo, traduction française imprimée à Lyon par Nicolas Philippe & Marc Reinhart, 20 août 1482 (pl. XVIII). Ce volume, quoiqu'il reproduise des bois employés à Augsbourg en 1479, renferme des figures très intéressantes relatives aux métiers : office des notaires & tabellions; — sept arts libéraux; — l'art du médecin & du chirurgien; — l'art du négoce; — l'art fabrile; — l'art d'arithmétique & géométrie; — l'art textile; — l'art des pasteurs.

La gravure sur bois dénote une empreinte étrangère d'un style rude, mais dans l'interprétation on découvre déjà du sentiment & une naïveté particulière. C'est surtout dans les livres de Jean Trechsel que la composition & l'exécution acquièrent réellement un caractère large & personnel. Il faut citer surtout son édition des *Comédies* de Térence, du 29 août 1493. Avant d'arriver jusqu'à lui, on ne peut passer sous silence Mathieu Husz, qui fit sortir de ses presses un *Boccace,* la *Ruine des nobles hommes & femmes* (1483), la *Destruction de Troye la Grant,* par Jacques Milet, Lyon, 5 jan-

[1] Claudin, *ouvrage cité,* t. III, p. 180-185.
[2] Claudin, *ouvrage cité,* t. III, p. 133.

vier 1486 (pl. XVIII), imitant, sinon reproduisant les compositions de la *Destruction de Troye,* imprimées à Paris par Jean Bonhomme, 12 mai 1484, & celles de l'édition de 1485, de Guillaume le Roy, à Lyon[1]; Guillaume le Roy imprime la *Danse des Aveugles,* de Michaut, vers 1487, & le *Livre des faits de messire Bertrand du Guesclin,* en 1488.

Un des ouvrages les plus remarquables par la beauté de sa typographie en même temps que par ses planches est l'édition des *Saintes Pérégrinations de Jérusalem & des environs & des lieux prochains du mont Sinay & la glorieuse Katherine,* de Breydenbach[2] (Lyon, Michelet Topié de Pymont & Jacques Heremberck, 28 novembre 1488) [pl. XIX]. Ces gravures sont une copie de compositions néerlandaises[3] (attribuées à Édouard Reuwich d'Utrecht), mais elles n'en constituent pas moins un fait précieux. C'est le premier livre imprimé en France avec des gravures en taille-douce. Il présente surtout de grandes vues de villes (Venise, Parme, Modon, Corfou, Candie, Rhodes & Jérusalem), gravées sur métal, de la même grandeur que les bois des éditions de 1486 & de 1488. La vue de Venise est particulièrement curieuse, avec le Palais Ducal, l'église Saint-Marc, le port, qui sont traités dans un style italien. C'est ce qui faisait supposer à Passavant[4] que ces estampes étaient l'œuvre d'un artiste de ce pays; mais c'est une hypothèse qu'il ne justifie pas. Ces productions passent d'un pays à l'autre & si l'on reconnaît les copies des originaux il n'est pas aussi facile de distinguer toujours le pays qui a créé les modèles[5].

Il est bon de rappeler, à propos de l'imprimeur de Breydenbach Topié, que son matériel de gravures a pu lui être loué par un de ses confrères. Un contrat de louage de matériel a été trouvé à une date postérieure à l'édition de Breydenbach, car il a été passé le 31 juillet 1501. D'après ce texte, qu'ont fait connaître l'abbé Requin & Rondot[6], Pierre Rohaud d'Avi-

[1] CLAUDIN, *ouvrage cité,* t. III, p. 272.

[2] Hugh DAVIS, *Bibliography of Breydenbach,* London, 1911.

[3] BAER, *Die illustrierten Bücher des XV^ten Jahrhunderts,* Strasbourg, 1903.

[4] PASSAVANT, *Le peintre-graveur,* Leipzig, 1860, t. I, p. 63-64.

[5] ROBERT-DUMESNIL, *Le peintre-graveur français,* Paris, 1835-1871, t. VI. D'après lui, l'auteur des gravures sur métal serait Français.

[6] RONDOT, *Les graveurs sur bois & les imprimeurs à Lyon au XVe siècle,* Lyon & Paris, 1896.



Le premier chapitre contiẽt le cas de selẽcus ⁊ anthiochus roys de surie ⁊ dasie. Et cõmence ou latin Dum post. ⁊ cetera.

a Pres le racõptement des miseres de la roy- ne arsiure / tandis q̃

corps ⁊ les vertus de mon courage selencus ⁊ ãthiochus iadis roys de asie ⁊ de surie plourans pour leurs infortunes / ⁊ acusans lung laultre pour leurs desloyautez furẽt en ma presence meslez en vne tresgrant cõ paignie de autres meschans nobles hommes. Et apꝛs ce que ie fu vng

J. Boccace, *Des cas & ruyne des nobles hommes & femmes.*

(Paris, J. Du Pré, 26 février 1484, n. st.)



Soing et cure me misrent hors
Quant virent que temps en estoit
En me faisant plusieurs recors
Vng chascun deulx me admonnestoit
Que lever matin me falloit
Affin dachever mon ouvraige
Ce que avoie fait rien ne valloit
Qui nachevoit / cestoit lusaige.
¶ Disant que au chasteau de richesse
On nauroit iamais audience
Qui tendroit chemyn de paresse
Proferee estoit la sentence
Non obstant que par diligence

Pierre Gringore, *Le Chasteau de labour.*

(Paris, Ph. Pigouchet, pour Simon Vostre, 31 décembre 1499.)



MARTIAL D'AUVERGNE, *Les Vigilles de la mort de feu roy Charles septième.*

(Paris, J. Du Pré, 18 mai 1493.)

gnon lui louait non seulement une presse à imprimer, mais des matrices, des « histoires » gravées sur cuivre & des « histoires » gravées sur bois.

Il n'est pas besoin de ces contrats de louage pour expliquer, avant cette date, que les gravures d'un imprimeur étaient copiées dans les planches d'un autre. Les presses reproduisaient les images populaires. A Lyon, le nombre des imprimeurs était assez considérable au xve siècle [1]. Parmi les principaux, il y avait Jacques Maillet, qui donna le 16 avril 1494 une nouvelle édition du *Recueil des hystoires troyennes* de Raoul Le Fèvre.

Si on laisse de côté les étrangers qui se fixaient à Lyon, comme Bonnin, & les Piémontais tels que Zacchoni, il faut faire une place à part à Jean Trechsel, dont nous avons déjà mentionné les *Comédies* de Térence [2]. C'est un des spécimens les plus remarquables de l'art français à la veille de la Renaissance. Ce qui fait le charme de ces compositions, c'est la simplicité de la mise en scène, la vérité d'expression des figures, & le naturel des attitudes. La première planche montre l'auteur dans sa bibliothèque; — la seconde un théâtre avec la loge des édiles, c'est-à-dire des échevins & les diverses classes de la société. En avant du proscenium, la musique est représentée par un joueur de flûte. Dans le soubassement, des scènes de galanterie (pl. XX).

A côté de Trechsel, on mentionne encore, à la fin du xve siècle, Jean du Pré, dont on pouvait étudier au Pavillon de Marsan le livre appelé *Mandeville,* Lyon, 1487 (Bibl. munic. d'Amiens); mais il ne faut pas le confondre avec l'imprimeur parisien du même nom.

Ce Jean du Pré publia à Paris les premiers livres à gravures connus imprimés dans la capitale. Son *Mißale parisiense,* qui parut en 1481, contenait deux gravures imitant des miniatures, l'une Dieu le Père, l'autre la Crucifixion. On pouvait rapprocher, au Pavillon de Marsan, de ces enluminures les bois de l'édition du 11 mars 1490 [3]. Si le *Mißel de*

[1] Baudrier, *Bibliographie lyonnaise,* Lyon, 1895-1904. — Cf. Vingtrinier, *Les incunables de la ville de Lyon,* Lyon, 1890.

[2] Claudin, *ouvrage cité,* t. IV, p. 67 & suiv. Cet ouvrage contient 159 planches : 30 pour l'*Andrienne,* 28 pour l'*Eunuque,* 24 pour l'*Heautontimorumenos,* 30 pour les *Adelphes,* 26 pour *Phormion,* 21 pour *Hécyre.*

[3] Claudin, *ouvrage cité,* t. I, p. 212-213.

Verdun, de l'année suivante, ne se trouvait pas à l'Exposition, il y avait du moins ce précieux incunable illustré : BOCCACE, *Des cas & ruynes des nobles hommes & femmes reversez par fortune,* Paris, Jean du Pré, 26 février 1484 (pl. XXI), dont plusieurs planches ont été souvent reproduites [1]. (Débat de Fortune & de Pauvreté en trois scènes; — [le Malheureux victime de la richesse, la Fortune conseillant la résignation au pauvre, la Pauvreté terrassant la Fortune]; — Auteur interpellant la Fortune; — Un supplice; — Manlius Capitolinus vainqueur précipité dans le Tibre.)

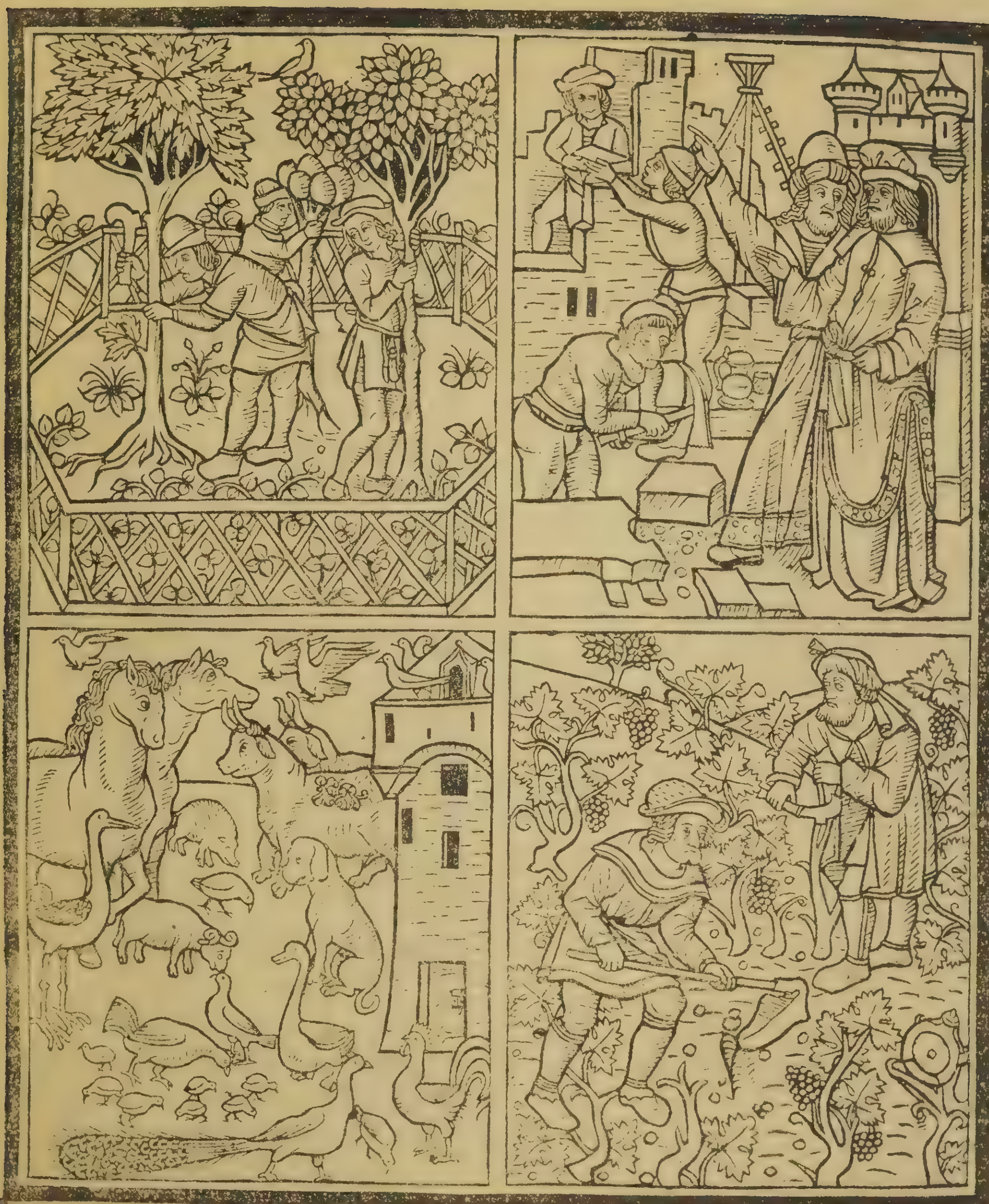
Un des mérites des images qui ornent ces éditions est la souplesse du style. Le trait est gras, sans lourdeur, les ombres sont indiquées avec discrétion; il y a peu de tailles & l'ensemble n'est pas chargé de détails. Il y avait de cet imprimeur parisien un exemplaire très intéressant des *Vigilles de la mort de feu roy Charles septième,* Paris, Jean du Pré, 18 mai 1493 (pl. XXII), avec de jolies figures se rapportant à Jeanne d'Arc (Claudin, I, 277) & une image représentant Charles VIII sur son lit de justice qui figurait déjà dans la *Somme rural* de Boutillier, Abbeville, 1486, imprimée également par Jean du Pré.

A côté de Jean du Pré, il faut signaler Bonhomme, imprimant le *Livre des Ruraulx Prouffits* [2] *du Labour des Champs* (pl. XXIII), qui contient des scènes relatives aux travaux de la terre, si naïves & si élégantes à la fois : Labourage; — Plantation de la Vigne; — Jardinage; — Fauchaison; — Verger & fleurs; — Animaux de la Ferme; — Arbres & leurs Fruits; — Pièges pour prendre les bêtes. — Une composition divisée en quatre compartiments représente le greffage, la construction d'une maison, la basse-cour, la culture de la vigne. L'ouvrage de Pierre de Crescens parut à Paris chez Jean Bonhomme, le 15 octobre 1486. On peut rapprocher cet in-folio du même ouvrage paru le 10 juillet 1486 pour Anthoine Vérard.

Le livre important de la fin du XVe siècle est la *Mer des Hystoires* [3], Paris, Pierre le Rouge pour Vincent Commin, juillet 1488 & février 1489

(1) CLAUDIN, *ouvrage cité,* t. I, p. 223.
(2) CLAUDIN, *ouvrage cité,* t. I, p. 424 & suiv.
(3) CLAUDIN, *ouvrage cité,* t. I, p. 459 & suiv.

Le quint liure.



[L]ay dit cy deuāt
ou second liure
plusieurs choses
des arbres en ge
neral quant ie
traictoye du la-
bourage de chaiscune maniere de
chāps Mais a p̄sent en ce quint li
ure ie vueil traiter de chūn arbre
par soy. Et pource q̄ aucūes cho-
ses sont cōmunes a tous arbres
et les aucunes propres ie vueil
parler au premier en general du
labourage de chūn en cōmun . et

Pierre de Crescens, *Le Livre des ruraulx prouffitz du labour des champs.*

(Paris, J. Bonhomme, 15 octobre 1486.)



La Mer des Histoires.

(Paris, P. Le Rouge, pour Vincent Commin, juillet 1488 & février 1489, n. st.)

— nouveau style — (pl. XXIV). Cette publication, véritable recueil encyclopédique, est une adaptation du *Rudimentum Noviciorum,* imprimé à Lubeck en 1475 par Lucas Brandis & subit l'influence des gravures du maître E. S. de 1466.

Ce Pierre le Rouge[1] est le fondateur de l'imprimerie de Chablis, en 1478. Il est l'auteur d'un des premiers chefs-d'œuvre de la typographie en France, cette *Mer des Hystoires*, qui témoigne de grandes qualités de décoration. Les lettres historiées indiquent surtout cette aptitude particulière. Quatre méritent d'être signalées spécialement. La première, la lettre L, représente dans le bas un chevalier couvert de son armure, le plumet au vent, la dague au côté, saisissant un tronc d'arbre de la main droite couverte d'un gantelet. Au-dessus de lui, dans le repli de la lettre, une châtelaine, les genoux infléchis. Tout autour de la lettre, divers animaux ou insectes, escargots, lapins, cigognes, papillons. La lettre S montre des dragons abouchés; la lettre I est formée par l'image du Christ faisant un geste de bénédiction. Quant à la lettre P, elle met en scène l'auteur assis devant un pupitre & écrivant son livre.

Parmi les grandes planches, il y en a deux très importantes : l'une est le Baptême de Clovis; — l'autre, la Bataille de Tolbiac. On peut encore citer : le Père Éternel au milieu d'un concert séraphique avec Adam & Ève; — le Sacrifice d'Abraham; — le Passage de la mer Rouge & la Consécration d'Aron. Les petites planches ne sont pas moins intéressantes par leur style réaliste. Elles font voir un professeur donnant une leçon au collège de Navarre; — un prédicateur faisant un sermon devant un auditoire composé de seigneurs & de dames; — un chantier de construction avec un terrassier, un tailleur de pierres & un artisan qui pousse une brouette. Il y a bien encore quelques épisodes de la Vie de la Vierge; mais ces pièces religieuses ne sont pas traitées avec autant de précision que les scènes empruntées à la vie quotidienne.

A côté de Pierre le Rouge, se distingue Guy Marchand, dont les curieuses *Danses macabres* révèlent comment les «tailleurs d'images»

[1] Monceaux, *Les Le Rouge de Chablis, étude sur les débuts de l'illustration du livre en France au XV[e] siècle,* Paris, 1896.

français s'affranchissent de l'imitation des gravures allemandes. Le sujet des *Danses macabres* ou *des Morts* était déjà traité dans les sermons populaires du XII[e] siècle; puis il passa dans la poésie, ensuite dans la mise en scène des mystères & en même temps dans les miniatures des manuscrits & dans les figures du Charnier des Innocents[1], à Paris, vers 1424. On dit que la *Danse macabre* de Guy Marchand rappelle le souvenir des *Totentänze* d'Ulm (1488) & de Lubeck (1489)[2]. Mais le dessin des planches, par sa naïveté, a un caractère assez différent. Pour juger du véritable sentiment de cet art, il faut prendre l'édition unique de la *Danse macabre* du 28 septembre 1485, appartenant à la bibliothèque municipale de Grenoble, & prêtée à l'exposition de Paris (pl. XXV).

Cette édition de 1485 contient dix-sept gravures fort curieuses, où le sujet est traité en double partie, la Mort enlevant de chaque côté un personnage. Les figures sont les suivantes : pape & empereur; — cardinal & roi; — patriarche & connétable; — archevêque & chevalier; — évêque & écuyer; — abbé & bailli; — astrologue & bourgeois; — chanoine & marchand; — chartreux & sergent; — moine & usurier; — médecin & amoureux; — avocat & ménestrel; — curé & laboureur; — cordelier & enfant; — clerc & ermite; — auquel il faut ajouter l'acteur, assis devant son pupitre & l'acteur montrant le phylactère tenu par l'ange.

Dans les éditions postérieures, particulièrement dans celle du 7 juin 1486 & dans l'édition latine du 16 octobre 1490 (*Chorea ab eximio macabro*) il y a des planches de plus : légat & duc; — promoteur & geôlier; — pèlerin & berger; — maître d'école & homme d'armes; — hallebardier & fou; — orchestre de la Mort.

L'édition la plus complète de la *Danse macabre* est celle du 20 janvier 1491, qui figurait également à l'exposition.

La *Danse macabre des femmes*, du 10 avril 1490, qui fait suite à l'autre, contient des images non moins intéressantes. Il suffit de rappeler les sujets connus : reine & duchesse; — régente & femme du chevalier;

(1) Langlois, *Essai historique sur les «Danses des Morts»*, Rouen, 1852.
(2) Schreiber, *Die Totentänze* (*Zeitschrift für Bücherfreunde*, 2[ter] Jahrgang, Heft VII, S. 303.).



La Danse macabre.

(Paris, Guy Marchant, 28 septembre 1485.)



Jules César, *Commentaires.*

Traduction française de Robert Gaguin.

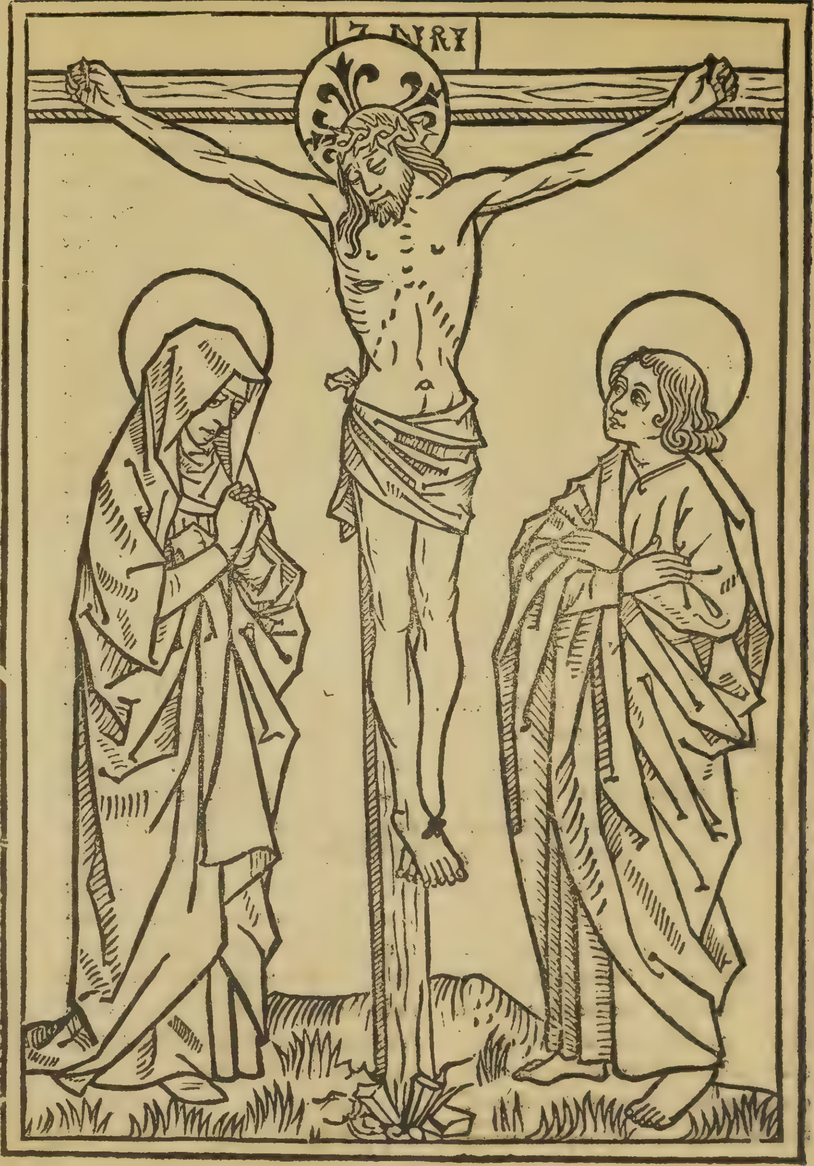
(Paris, P. Levet, pour A. Vérard, 1485.)



die vng chasteau sil gaignent vnefoys la porte ilz aurõt apres le
le dyable sil gaigne vnefoys la gorge de homme par gloutonnie
le remenãt. et entrera dedenz auec sa compaignie de tous autres
gloutons de leger se consentent a tous vices. Et pour ceste cause
vne bonne garde a ceste porte que le dyable ne la gaignast. Car c
cheual par la gulle on le meine ou len veult. si fait le dyable hom
il veult. Le seruiteur trop aise nourry souuent est rebelle a son
corps trop de vin et viande rempli est rebelle et cõtumax a lesperi
faire bonnes euures. Par gloutonnie pluseurs sont souuẽt mors
longuement ainsi ont estez homicides de eulx mesmes. Car excez
mangier corrompt le corps et engendre maladie de la quelle souue
vie. Et ceulx qui bien nourrissent leur corps preparent la vian
mangeront. Ainsi le glouton est cuisenier aux vers. Vng homm

Compost & Kalendrier des Bergiers.

(Paris, Guy Marchant, 1491.)





La Bible en françoys.

(Paris, A. Caillaut (?), vers 1485.)

— prieure & demoiselle; — bourgeoise & femme veuve; — marchande & baillive; — épousée & femme mignotte; — chambrière & recommanderesse; — bergère & femme aux potences; — femme d'accueil & nourrice; — nouvelle mariée & femme grosse; — femme de village & vieille; — revenderesse & femme amoureuse; — garde d'accouchée & jeune fille; — religieuse & sorcière; — bigote & folle.

Ces dernières éditions de la *Danse macabre* étaient accompagnées de planches relatives au *Dict des trois morts & des trois vifs.*

Un autre livre apprécié de Guy Marchand fut le *Compost & Kalendrier des Bergiers,* traité d'astronomie, d'hygiène & de morale, dont la première édition, du 2 mai 1491 (pl. XXVI), fut réimprimée plusieurs fois en particulier dans l'édition du 7 janvier 1497. Ce qui fit le succès de cet ouvrage, c'est qu'il offrait un almanach populaire plein de vie & donnait aux illettrés, grâce à des dessins sobres & bien gravés, des conseils sur l'hygiène, l'agriculture, l'astronomie. Les éditions se suivent sans interruption depuis le 18 avril 1493 jusqu'en 1500. Les planches sont bien connues. Ce sont d'abord des figures relatives aux mois; — puis l'image d'un berger s'orientant de jour ou de nuit avec un fil à plomb; — ensuite l'auteur offrant son livre à son protecteur; — après, se succèdent quatre bergers assis écoutant un cinquième, qui fait un discours; — des estampes relatives aux dix commandements, l'oraison dominicale & la salutation angélique; — puis Lazare chez Simon, racontant ce qu'il a vu en enfer. La description des sept supplices est d'une imagination fantastique : aux orgueilleux, la roue; — aux envieux, l'eau; — aux avaricieux, la chaudière; — aux luxurieux, les puits de flamme; — aux gloutons, les crapauds; — aux paresseux, les reptiles; — aux ireux, le fer. — A la fin, un navire symbolise la vie humaine & un nègre, héraut de la mort, sonne de la trompette. — La dernière image, la Complainte du Limaçon, est très curieuse. L'animal lutte contre un guerrier armé d'une épée & une femme brandissant une quenouille pour l'assommer.

Le *Compost & Kalendrier des Bergiers* fut suivi du *Compost & Kalendrier des Bergères,* qu'imprima Guy Marchand, le 18 août 1499. Ce volume ne figurait pas aux Arts décoratifs, mais l'illustration en est bien connue.

On se souvient de ces deux bergères, Biétrix & Sébille, qui devisent en faisant l'éloge du pays de France; — puis de ces deux bergers, intitulés : l'Un, l'Autre. C'est la même technique que dans le livre précédent.

Un imprimeur, qui ne mérite pas moins d'être mentionné que Guy Marchand, est le Parisien Pierre Levet, qui, en 1485, publie pour Antoine Vérard les *Commentaires de Jules César* (Bibl. Sainte-Geneviève) [pl. XXV]. L'ouvrage contient quatre planches très habilement dessinées. C'est d'abord l'auteur de la traduction, Robert Gaguin, offrant son livre à Charles VIII. — Viennent ensuite : la rencontre de deux corps de cavaliers, les chefs en tête, dont l'un est percé & renversé; — la marche d'une armée sortant d'une porte de ville & se dirigeant vers un rivage; — une bataille avec les chefs combattant à côté de leurs chevaux, au milieu des morts.

C'est encore pour Antoine Vérard qu'est imprimé, à Paris le 8 août 1488, le *Chevalier délibéré,* poème allégorique du capitaine des gardes de Charles le Téméraire, Olivier de La Marche. Cet ouvrage est orné de treize gravures représentant : Grâce de Dieu; — le Chevalier délibéré; — deux hommes tenant chacun une lance; — l'ermite, l'acteur; — le Chevalier délibéré debout, parlant à un personnage; — Désir, Souvenir, le Chevalier délibéré; — Fraîche mémoire, le Chevalier délibéré; — deux figures : l'une assise, l'autre debout; — un homme en guenilles avec un bâton & un cavalier; — une femme armée & un homme avec un bâton; — Fraîche mémoire & l'acteur; — l'acteur & une figure allégorique; — une de ces figures est répétée.

Quoique ces livres soient annoncés comme imprimés pour Vérard & non par Vérard, Anthoine Vérard (1450–1512) mérite d'être cité parmi les typographes. S'il est considéré comme un calligraphe & un miniaturiste, dont la Bibliothèque nationale contient trois manuscrits enluminés (ms. latin 774 – mss français 1686 & 1687), & s'il a commandé à certains imprimeurs comme Pierre le Rouge plusieurs éditions, s'il a même effacé leur nom pour y substituer le sien, il n'en occupe pas moins un rang important dans l'histoire du livre illustré.

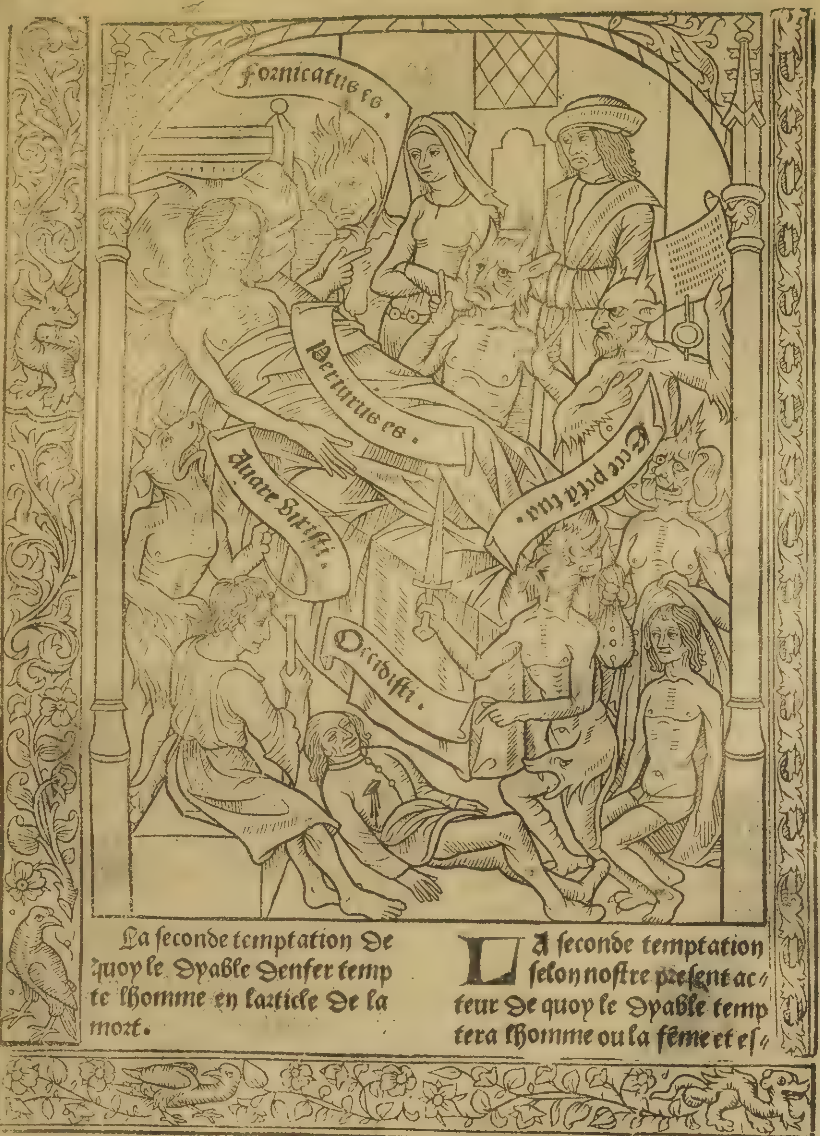
Le style de Vérard apparaît nettement dans les grandes planches qui

Loys filz charles nōme le
chaulue q̃ loys le barbe fut
appelle vint la nouuelle de
la mort son pere a enderuil
le ou il estoit lors. Au plus tost q̃l peut mā
da les barons. A ceulx quil peut se recōseil
la & attrahit a lui par promesses & par dōs
Aux vngs donna contez & aux autres vil
les & a aucūs abbayes & fist a chascun selō
son pouoir selon ce que ilz requeroiēt. Lors



Les Chroniques de France, dites de Saint-Denis.

(Paris, J. Maurand, pour A. Vérard, 9 juillet, 31 août & 18 septembre 1493.)



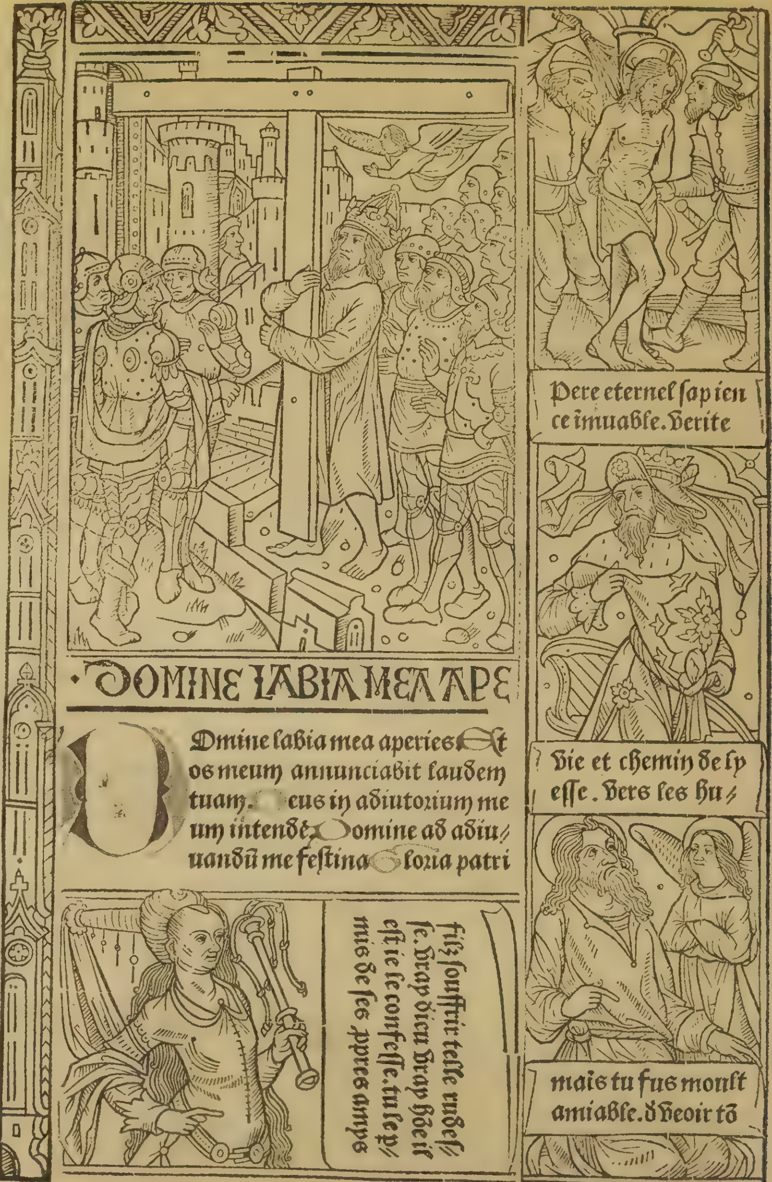
Fornicatus es.
Periurus es.
Auare vixisti.
Ecce pctā tua.
Occidisti.

La seconde temptation de quoy le dyable denfer tempte lhomme en larticle de la mort.

La seconde temptation selon nostre present acteur de quoy le dyable temptera lhomme ou la feme et es/

L'Art de bien vivre & bien mourir.

(Paris, pour A. Vérard, 20 juin 1496.)



·DOMINE LABIA MEA APE

Domine labia mea aperies Et os meum annunciabit laudem tuam. Deus in adiutorium meum intende. Domine ad adiuuandū me festina Gloria patri

filz souffrir telle rudesse. Vray dieu vray hōe il est ie le confesse. tu le pmis de ses ppres amys

Pere eternel sapience inuable. Verite

Vie et chemin de lyesse. Vers les hu/

mais tu fus monst amiable. d Veoir tō

ā.i.

Heures à l'usage de Poitiers.

(Paris, pour A. Vérard, 1488.)

ornent les *Chroniques de France* dites de Saint-Denis (Paris, Jean Morand ou Maurand). Pour A. Vérard, 9 juillet, 31 août & 10 septembre 1493 (Bibl. Sainte-Geneviève) [pl. XXVII].

Les principales planches, telles que Combats en champ clos; — Sacre du roi Charles VIII; — l'Entrée de Charles VIII à Paris; — le Roi de France rendant la justice, témoignent d'un dessin assez ferme & d'une gravure assez habile. Renouvier[1] admire particulièrement le roi à cheval entre deux gardes à pied, s'avançant vers un groupe de gens, & l'autre pièce dans laquelle les évêques & les pairs apportent au roi, assis auprès de l'autel, la Sainte Ampoule, les bannières, l'écusson, l'épée, les éperons & la couronne. Mais quelques autres gravures lui semblent avec raison assez insignifiantes & remplies parfois de négligences de facture. Elles ne méritent pas de figurer à côté des grandes compositions de ce livre, qui sont si pittoresques.

Plus intéressantes que ces petites planches, celles qui décorent l'*Art de bien vivre & de bien mourir,* Paris, pour Anthoine Vérard, 20 juin 1496 (pl. XXVIII), rappellent les xylographies de l'*Ars moriendi,* mais avec plus de convention, une naïveté plus adoucie & une taille plus déliée.

Le sujet de ce recueil a été expliqué dans le détail par M. Mâle[2] qui en a montré l'importance. Il a fait voir très judicieusement que, si la *Danse macabre* exposait l'égalité des hommes devant la mort, il était nécessaire d'apprendre à triompher des tentations pour s'y préparer. L'*Art de bien mourir* donne le tableau de ces diverses tentations. C'est d'abord la tentation de la foi, les démons attaquant les croyances du moribond. — L'ange l'inspire & par de bonnes paroles rend sa foi inébranlable. — Puis c'est la tentation de l'espérance, les démons montrant au moribond la liste de tous ses péchés. — L'ange intervient de nouveau pour rassurer le moribond & invoque, accompagné de quatre saints, la miséricorde divine. — Les démons reviennent à la charge & évoquent devant le malheureux sa femme & son enfant, lui demandant ce qu'ils vont devenir. — L'ange donne des images de consolation, indiquant par le tableau de Jésus sur

(1) Renouvier, *Des gravures en bois dans les livres d'Anthoine Vérard,* Paris, 1859, p. 33.
(2) E. Mâle, L'*Art religieux de la fin du moyen âge,* Paris, 1908, p. 415 & suiv.

la croix qu'il enseigne à renoncer aux choses de la terre. — Les démons signalent des héritiers qui veulent prendre l'argent du moribond, pour l'exciter à les chasser. — L'ange le console en lui retraçant la vie des glorieux martyrs. — Ensuite c'est la tentation de vaine gloire, les démons apportant au mourant les couronnes qu'il mériterait. — L'ange indique la gueule du Léviathan, où l'orgueil a précipité les démons. — Au dernier tableau, le chrétien est mort & son âme est sauvée[1].

Parmi les livres rares qui figuraient à l'Exposition de 1923, il faut encore citer un ouvrage attribué à l'imprimeur Antoine Caillaut, la *Bible en français* (pl. XXVI), ornée d'une très belle gravure représentant une crucifixion (collection H. Gallice); d'Antoine Caillaut, il y avait encore le *Livre des Bonnes Mœurs* (Paris, 7 juin 1487), & le *Psalterion* (3 février 1489).

On ne peut passer sous silence un livre célèbre, la *Nef des folles du monde,* Paris, [Jean Lambert] pour Jean Philippe dit Manstener & pour G. de Marnef, 1497. Ce recueil contient les populaires figures de l'édition de Bâle de 1494, le Fol avaricieux, les Fols mendiants, les Calomniateurs, les Aubadeurs. Quatre ans plus tard, le 18 février 1501, Thielmann Kerver devait imprimer à Paris pour les de Marnef la *Nef des folles* de Josse Bade (Bibl. Sainte-Geneviève). Les illustrations ont été souvent reproduites : la nef avec les folles; — la courtisane avec un fou aidant les folles à s'embarquer; — une folle avec deux musiciennes appelant les sourds; — les folles du sens de odore; — les folles du sens de gouster; — les folles du sens de toucher.

Un livre charmant, d'un sentiment tout différent, le *Chasteau de labour* de Pierre Gringore, Paris, P. Pigouchet, pour Simon Vostre, 31 décembre 1499 (pl. XXI), évoque la bataille des Vertus & des Vices, qui domine l'imagination de la fin du xv[e] siècle. Un jeune homme, ayant épousé celle qu'il aime, voit à ses premières joies succéder une profonde

[1] L'*Art de bien vivre* de Vérard renferme les planches suivantes : l'auteur offrant son livre; illustrations du Pater Noster, Ave Maria, Credo; les dix Commandements (Aron, Moïse); les sept Sacrements : le Baptême, la Pénitence, l'Eucharistie, la Confirmation, l'Ordination, le Mariage, l'Onction. On peut signaler parmi ces planches : la Chute des Anges, les Apôtres & le Mariage, &, d'une manière générale, les Sacrements.

Quarto.



¶ Cy cōmence le quart liure de monſei-
gneur ſaint auguſtin de la cite de dieu.

¶ Ceſt le prologue du tranſlateur:

Our ce que au cōmence-
ment de ceſte oeure en fai

en deux ceſtaſſauoir que chaſcune ꝯtient
cincq liures / et encores celle premiere ꝑtie
des cincq premiers liures auons diuiſees
en deux autres parties / dont lune contiēt
les trois premiers / et la ſeconde les deux
En laquelle premiere ꝑtie mōſeigneur
ſaīt auguſtī demonſtre q̄ la cite de rōme

Saint AUGUSTIN, *La Cité de Dieu.*

Traduction française de Raoul de Presles.

(Abbeville, Jean Du Pré & Pierre Gérard, 24 novembre 1486 & 12 avril 1487, n. st.)

tristesse. Pendant qu'il est couché près de sa femme, il est assailli par des figures symboliques, Nécessité, Souffreté, Disette, Besoin. Mais les péchés capitaux, montés sur les animaux symboliques, vont être renversés par la lance des Vertus à cheval. Bon cœur, Bonne volonté, Raison viennent au secours de l'époux & l'engagent à lutter contre les Vices. Il est conduit au château de Labour où il travaille. Il passe avec Soin & Cure dans les ateliers des divers métiers : armuriers, damasquineurs, orfèvres. La journée terminée, il retrouve la maison de repos avec la table mise, du pain, du potage, du vin, & il dîne pendant que son chien le regarde. C'est la victoire de la Vertu sur le Vice.

Parmi tant de livres illustrés imprimés à Paris au xv[e] siècle, il y avait encore à l'exposition du Palais de Marsan beaucoup d'autres éditions rares, qu'on ne peut étudier ici en détail. Il faut se borner à rappeler l'édition de Jehan du Pré de la *Légende dorée* de Jacques de Voragine (7 octobre 1489). Les planches principales sont connues : Circoncision; — Martyre de sainte Christine; — le pape Calixte précipité dans le Tibre; — Massacre des Innocents. Du même Jehan du Pré, il y avait aussi les *Lunettes des princes,* de Meschinot. Il ne faut oublier non plus le *Grand & le Petit Testament de Villon,* imprimé à Paris par Jean Tréperel, pour Michel le Noir, vers 1495.

Il resterait également à compléter la liste des principales œuvres de Vérard qui figuraient au musée des Arts décoratifs, le grand *Boëce de consolation* (19 août 1494), l'*Arbre des Batailles* (8 juin 1493), le *Livre de la Louenge & Vertu des nobles & chères dames,* de Boccace (28 avril 1493), le *Lancelot du Lac* de 1494, les *Heures & Vigiles des Morts* de 1493, le *Miroir historial* (10 septembre 1495, 6 mai 1496), *le Roman de la Rose* de 1495, les *Comédies de Térence* de 1501, les *Ordonnances de la prévosté des marchands & échevinages de la Ville de Paris,* avec les bois si curieux se rapportant aux divers métiers de Paris [1] (janvier 1501).

[1] Le *Catalogue of a collection of early french books in the library of Fairfax Murray,* London, 1910, t. II, p. 606-609, reproduit vingt-quatre bois de ces *Ordonnances.* La collection Fairfax Murray est actuellement la propriété de M. Rahir, qui prépare un travail d'ensemble sur le livre illustré au xv[e] siècle.

En dehors de Paris & de Lyon, les autres villes de France telles qu'Abbeville, Besançon, Chambéry, Dijon, Rouen, Strasbourg, Toulouse & Troyes étaient représentées par d'importantes éditions. Ainsi, pour Troyes, il y avait les *Postilles & Expositions des Espitres & Évangiles dominicales* de Pierre Desrey, Troyes, Guillaume le Rouge, 31 mars 1492 (pl. XXXI). Les illustrations qui ornent cet ouvrage sont : le Calvaire; — Desrey écrivant sa traduction; — Trinité & Évangélistes; — Entrée à Jérusalem; — Prêtre interrogeant Jésus; — l'Annonciation aux Bergers; — l'Adoration des Bergers; — le Père Éternel sur son trône; — la Présentation au Temple; — la Circoncision; — l'Adoration des Mages; — Jésus devant les docteurs; — les Noces de Cana; — Jésus & le Lépreux; — Jésus sur la mer; — Une parabole; — le Maître & le Vigneron; — Jésus instruisant le peuple; — Jésus prédisant la Passion; — Jésus chassant le démon; — Jésus & le diable; — la Passion de Jésus.

Il faudrait pouvoir étudier aussi les copies des bois des éditions allemandes de 1481 & 1482, de *Bidpay,* publiées à Strasbourg en 1490, ainsi que les ouvrages imprimés par J. Gruninger, à Strasbourg également : *Térence* du 11 février 1500 & *Horace* du 12 mars 1499 (Bibl. Mazarine); mais ces livres ont moins de personnalité que d'autres publications françaises, telles que la *Cité de Dieu* (Abbeville, 24 novembre 1486) & 12 avril 1487 (Bibl. Sainte-Geneviève) [pl. XXIX], la *Somme rural,* Abbeville, Pierre Gérard [& Jehan du Pré] 1486 (Bibl. Mazarine) & le *Roman de la Table ronde* (Rouen, Jean Lebourgeois, 24 novembre 1488) [pl. XXX].

Toutes ces cités provinciales ont produit des typographes distingués, qui, sans pouvoir rivaliser avec ceux de Paris & de Lyon, mériteraient une étude attentive, avec un catalogue descriptif de leurs éditions.

Il conviendrait de consacrer également un examen spécial aux livres d'*Heures* imprimés [1]. Tout en conservant le caractère religieux aux sujets qu'ils enluminaient, les miniaturistes s'étaient plu à égayer les manuscrits

[1] Brunet (J.-C.), *Manuel du libraire,* Paris, 1864, t. V, p. 1555 & suiv. (Notice sur les *Heures gothiques*).



Roman des Chevaliers de la Table ronde.

(Rouen, Jean Lebourgeois, 24 novembre 1488.)

de scènes amusantes, reproduisant dans leurs costumes les différentes classes de la société. Les incunables typographiques se rapportant aux livres d'*Heures* montrent que la gravure sur bois, utilisée comme auxiliaire du texte imprimé, imita les dessins qui ornaient les manuscrits sur vélin. Mais dès ces premiers essais, les compositions, adroitement gravées, attestèrent une finesse d'exécution, qui rivalisa avec l'habileté des miniaturistes. Comme ces *Heures*, même imprimées sur vélin, étaient d'un prix plus modique que les manuscrits, elles se multiplièrent rapidement. C'est surtout Paris qui devint le grand centre de cette fabrication de livres liturgiques & qui alimenta le monde catholique, même en dehors de la France. Ce mouvement est dû à des imprimeurs habiles, tels que Vérard, Pigouchet, Kerver & Hardouyn. Dans les encadrements, ils empruntaient leurs sujets à la *Bible des pauvres* ou à la *Danse macabre* & rappelaient parfois dans leurs dessins spirituels les scènes narquoises qui égayaient les marges des manuscrits.

Parmi ces *Heures* (1), les plus célèbres sont les *Grandes Heures* de Vérard, de 1488 (Bibliothèque Mazarine) [pl. XXVIII]. Renouvier (2) les a décrites minutieusement. Il note tout ce qu'il y a d'esprit dans ces bordures & signale avec beaucoup d'intérêt les grandes planches : la Création du monde; — la Création de la femme; — la Salutation; — l'Annonciation aux bergers; — l'Adoration des rois; — la Circoncision; — le Massacre des Innocents; — le Couronnement de la Vierge; — David; — la Prière des Morts; — un Roi en chemise, nu-pieds, portant la croix; — les Apôtres buvant à une fontaine; — l'Immaculée Conception. Dans ces illustrations, Renouvier fait l'éloge de la netteté de la composition, de la sobriété de la taille, de l'assurance du dessin, qui sont dès lors des qualités acquises à l'école française. Tout en adoptant pour l'impression les caractères gothiques, le style des illustrations a une allure archaïque qui ne doit rien à l'imitation étrangère.

Philippe Pigouchet s'est signalé, à côté de Vérard, comme un des impri-

(1) Lacombe (Paul), *Livres d'heures imprimés au XVe & au XVIe siècle, conservés dans les bibliothèques publiques de Paris*, Paris, 1907.

(2) Renouvier, *Des gravures en bois dans les livres d'Anthoine Vérard*, Paris, 1859, p. 15.

meurs les plus habiles pour exécuter les *Heures de la Vierge,* tant par la beauté de la typographie que pour la qualité du papier & du vélin. Le soin avec lequel il surveillait ses figures se remarque dans les *Heures* qu'il imprime pour Simon Vostre, le 21 novembre 1488, le 22 août & le 16 septembre 1498 & plus tard vers 1502. Les *Heures à l'usage de Rome* sont d'une naïveté de dessin charmante & rappellent dans le détail les miniatures des manuscrits. Cette influence traditionnelle des enlumineurs se constate surtout dans les exemplaires d'*Heures* enluminées, où la gravure ne se suffit pas à elle-même, mais a besoin d'être rehaussée par la couleur.

Plus originales sont les *Heures* pour le libraire Simon Vostre [1], pour lequel il travailla souvent. Les bordures, surtout celles qui sont tirées des *Danses macabres,* sont si variées, si ingénieusement disposées, si animées qu'on les reconnaît entre toutes. Dans les publications que Vostre confiait à Pigouchet, ces encadrements, qui lui sont propres, sont spirituels & originaux. Il y avait à l'Exposition les *Grandes Heures à l'usage de Rome,* de 1508 (Bibl. de l'Arsenal), qui suffisent à montrer à quel progrès était parvenue l'imprimerie parisienne au début du XVIe siècle.

Un autre imprimeur non moins célèbre fut Thielman Kerver, qui eut pour associé G. Wolf. La signature de Wolf apparaît dans les *Heures à l'usage de Rome,* Paris, Thielman Kerver, 28 octobre 1498 [2]. Ces *Heures* sur vélin sont illustrées de planches représentant : l'Annonce aux bergers; — la Présentation au temple; — la Descente du Saint-Esprit; — un homme flagellé par le diable. Dans les quatre bordures du haut qui accompagnent la vie du Christ & des saints, la signature de Wolf est très visible. La liste des grands imprimeurs d'*Heures* serait incomplète si l'on oubliait les Hardouyn (Gillet & Germain), dont l'un, Gillet, était représenté par un livre d'*Heures* de 1508, Paris, Guill. Anabat (Bibl. de l'Arsenal).

(1) RENOUVIER, *Les gravures sur bois dans les livres de Simon Vostre,* Paris, 1862, p. 5. Il décrit des *Heures* de 1488 pour Vostre (lesquelles ?) avec 14 grandes planches : Visitation; Calvaire; Pentecôte; Nativité; Annonciation aux bergers; Adoration des rois; Présentation au temple; Fuite en Égypte; Mort de la Vierge; Bain de Bethsabée; Lazare dans la maison du riche; Martyre de saint Jean; Baiser de Judas; Salutation angélique.

(2) CLAUDIN, *ouvrage cité,* t. II, p. 102 à 104.



Incipit prologus postille et expositionis euuãgeliorũ ac epistolarum dominicaliũ Necnon de sanctis Secũdum sensum lrãlem Juxta concordãtias euuangelistarum Et etiã secundũ glosas et expositiones sacrorum doctorum ecclie

a Lhonneur et souueraine louãge de la tressaincte exellente et indiuidue trinite Amen

Cor sapientis querit doctrinam Prouerbiorum .xv° capitulo originaliter Scribuntur hec verba

Les parolles descriptes et presentement aleguees sont originalement recitees au quinziesme chapitre des prouerbes et parabolles du sage : Lequel nous dit et enseigne en ceste presente alegation Que le coeur du sage quiert et serche doctrine utille et meritoire pour

P. Desrey, *Les Postilles & Expositions des épistres & évangilles dominicales.*

(Troyes, Guillaume Le Rouge, 31 mars 1492.)

Ces livres d'*Heures* des dernières années de Charles VIII & surtout du début du règne de Louis XII présentent dans leurs marges des sujets qui indiquent une transformation du style adopté au xvᵉ siècle. Le changement produit dans les conceptions esthétiques se constate, si l'on compare avec les bordures de la Renaissance celles qui ornent certains livres de la fin du moyen âge. Dans les *Heures* de Caillaut, copiées sur celles du *Miroir de Rédemption* ou celles des *Heures* de Vérard, de 1495, imitées de la *Bible des pauvres,* celles de Kerver (*Heures à l'usage de Rome,* 1498), de Pigouchet (*Heures à l'usage de Lyon,* 1495), d'Étienne Johannot (*Heures de la Vierge,* 1497), les scènes représentées rappellent la tradition gothique & visent à instruire le public, comme les sculptures des églises. On retrouve dans les *Heures à l'usage de Rome* de Pigouchet, en 1498, les quinze signes cosmiques qui doivent annoncer la fin du monde, & dont Bède le Vénérable faisait remonter les origines à saint Jérôme. Mais toutes ces images sur le jugement dernier, l'enfer & le supplice des damnés indiquent le déclin d'une époque. L'enthousiasme pour l'antiquité retrouvée dans son origine, annonce l'esprit de la Renaissance, qui ne craint pas de se manifester jusque dans les livres de prières. Dans les *Heures* de Vostre, de 1508, on rencontre un triomphe de César, qui rappelle les triomphes romains & dans l'*Officium Beatæ Virginis* de Germain Hardouyn (1524), les marges sont décorées de divinités mythologiques (Cérès, Bacchus, Pluton) & des amours de Pyrame & Thisbé.

Dans l'ensemble, ces incunables ont été l'objet d'études exclusivement bibliographiques[1]. Des critiques très avertis ont classé & collationné les diverses éditions de ces livres, mais aucun «corpus» n'a été entrepris des gravures dont ils sont ornés. Un répertoire complet de ces planches, qui jetterait un jour nouveau sur l'histoire de la gravure française au xvᵉ siècle, mériterait d'être tenté. Considérée de ce point de vue icono-

[1] Pellechet, *Catalogue géneral des incunables des bibliothèques publiques de Paris,* continué par Louis Polain; — Pollard (W.), *Early illustrated books,* London, 1893; — Peddie (R. A.), *Fifteenth century's books,* London, 1913; — Thierry-Poux, *Premiers monuments de l'imprimerie en France,* Paris, 1890.

graphique, une étude du livre illustré, pendant cette période, rendrait de grands services aux recherches entreprises depuis si longtemps sur les origines de l'estampe[1]. Elle compléterait les travaux qui ont été faits dans ce domaine pour l'Allemagne, pour l'Italie, les Flandres & l'Angleterre. Il faut souhaiter de voir paraître un jour les reproductions intégrales des naïves compositions de nos premiers imprimeurs : « Tout un art, écrivait Renouvier[2], est resté enfoui dans les livres de la fin du xve siècle. Il faut, pour l'honneur de l'école française, le déterrer. C'est un art dans l'enfance, succédant à l'art vieilli de la miniature. Mais il fut doué des qualités les plus favorables à la mission qu'il eut de seconder l'imprimerie dans son appel à la multitude : la liberté, la soudaineté, la vie. »

André BLUM.

[1] Beaucoup de reproductions existent déjà de la plupart de ces planches. Nous projetons de les réunir & de les publier.

[2] Renouvier, *Les Origines de la gravure sur bois* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1859).



LE LIVRE À GRAVURES
DU XVIE SIÈCLE

PAR

CH. MORTET

ADMINISTRATEUR HONORAIRE DE LA BIBLIOTHÈQUE SAINTE-GENEVIÈVE



LE LIVRE À GRAVURES

DU XVIE SIÈCLE.

Deux faits caractérisent d'une manière générale l'évolution qui se produisit en France dans le livre illustré pendant le cours du xvie siècle :

1° Le principal mode d'illustration est, comme au xve siècle, la gravure en *relief* sur bois ou sur métal taillé en épargne. Mais les progrès de la technique, d'une part, l'influence du livre italien, d'autre part, modifient sensiblement l'aspect des estampes. Un style nouveau apparaît, qui ne s'inspire plus de la décoration des livres manuscrits du xve siècle, mais de l'art gréco-romain remis en honneur par les archéologues de la Renaissance italienne.

2° Vers le milieu du xvie siècle, on commence à associer au texte imprimé typographiquement des gravures en *taille-douce* sur cuivre. Mais ce second procédé, d'abord exceptionnel, n'est fréquemment employé que dans le dernier quart du siècle.

I

On sait que, pendant les vingt-cinq premières années du xvie siècle, la plupart des imprimeurs & des libraires français restèrent encore fidèles aux traditions du xve siècle. De même qu'ils continuèrent à employer

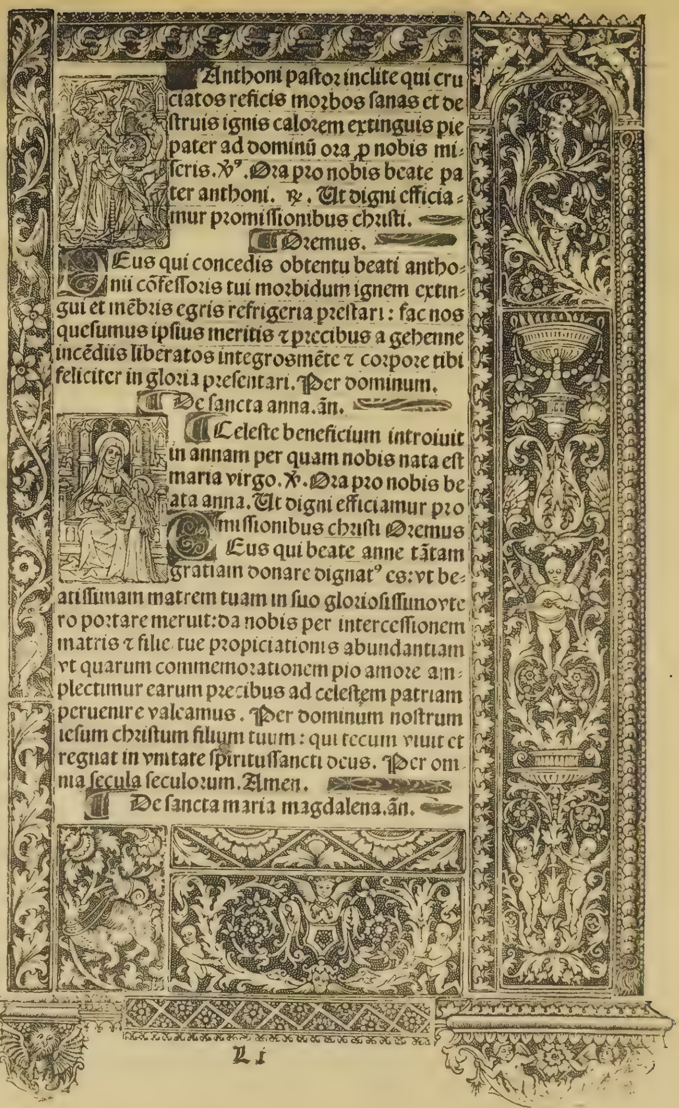
pour l'impression des textes, soit la grosse « lettre de forme », principalement usitée dans les livres liturgiques, soit la petite gothique bâtarde qui avait été d'un usage général en France, — de même les gravures en pleine page & les encadrements historiés dont ils ornaient leurs livres gardèrent le style archaïque & l'inspiration réaliste qui avaient caractérisé l'illustration des incunables français (voir pl. XXXV). Tel est l'aspect sous lequel se présentent les livres imprimés par divers typographes pour Antoine Vérard jusqu'en 1513, pour Simon Vostre jusqu'en 1521, pour Jean Petit jusqu'en 1530, & ceux qui, pendant la même période, sortirent des presses de Michel Lenoir (†1520), de Thielman Kerver (†1522), de François Regnault (†1524), &c.[1].

Toutefois, si les figures sont encore dessinées d'un simple trait accompagné de quelques hachures sommaires, les bordures qui encadrent les pages du texte, notamment dans les *Livres d'heures,* & qui sont faites tantôt de rinceaux fleuris, tantôt de médaillons historiés, accusent, par la perfection du travail & la richesse des détails dont elles sont ornées, un progrès sensible dans la technique des graveurs. L'emploi de bois très dur, tel que le buis, ou de métal, tel que le cuivre, qui se taillait aussi en relief (comme l'attestent quelques planches qui ont subsisté[2]), avait permis d'obtenir des hachures plus fines & plus serrées, par lesquelles le modelé était mieux rendu, & de graver nettement dans un espace très restreint une série de petites scènes familières, se détachant en clair sur le fond criblé des bordures (voir pl. XXXII). L'estampe en noir, ainsi nuancée, se suffisait à elle-même & rendait inutile l'enluminure, que l'on n'ajoutait plus que rarement, dans les exemplaires de luxe.

En même temps, aux éléments gothiques se mélangèrent peu à peu, dans l'ornementation, de nouveaux motifs d'un caractère païen, empruntés aux œuvres italiennes, que les expéditions de Charles VIII & de

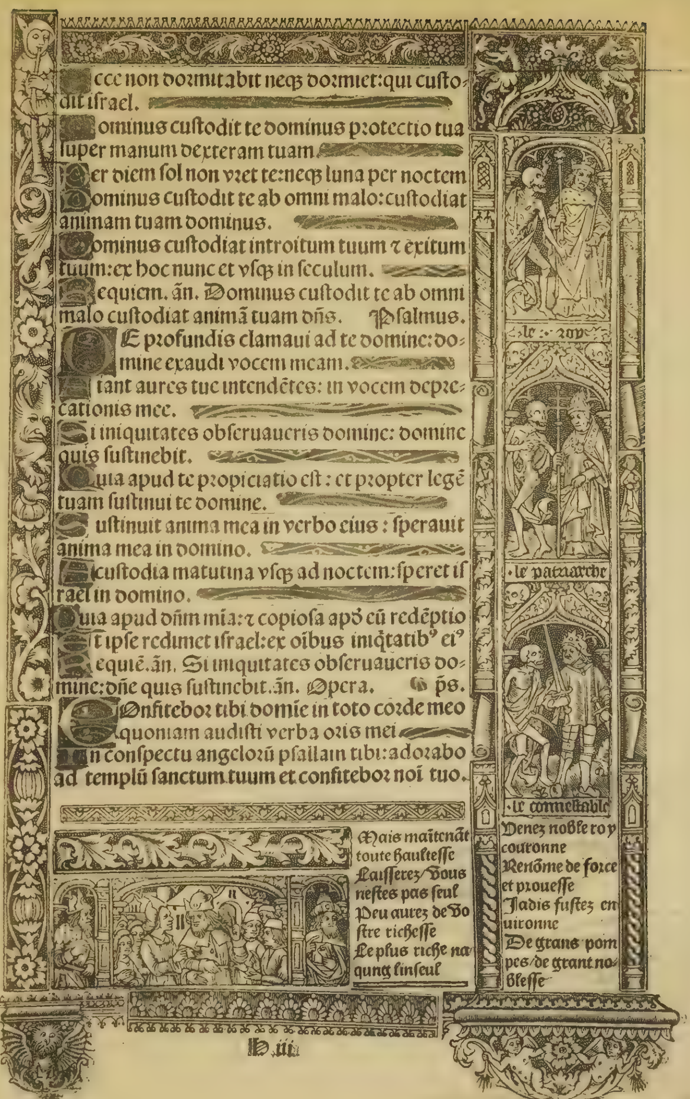
[1] Voir sur les livres illustrés par ces divers imprimeurs : FIRMIN-DIDOT (Ambroise), *Essai typographique & bibliographique sur l'histoire de la gravure sur bois,* 1863, p. 122 & suiv. — GUSMAN (Pierre), *La gravure sur bois & d'épargne sur métal, du XIVe au XXe siècle,* 1916, p. 110, 168 & suiv.

[2] GUSMAN (Pierre), *op. cit.,* p. 41-52.



cce non dormitabit neq; dormiet: qui custo-
dit israel.
ominus custodit te dominus protectio tua
super manum dexteram tuam.
er diem sol non uret te: neq; luna per noctem.
ominus custodit te ab omni malo: custodiat
animam tuam dominus.
ominus custodiat introitum tuum ⁊ exitum
tuum: ex hoc nunc et usq; in seculum.
equiem. ãn. Dominus custodit te ab omni
malo custodiat animã tuam dñs. Psalmus.
E profundis clamaui ad te domine: do-
mine exaudi vocem meam.
iant aures tue intendẽtes: in vocem depre-
cationis mee.
i iniquitates obseruaueris domine: domine
quis sustinebit.
uia apud te propiciatio est: et propter legẽ
tuam sustinui te domine.
ustinuit anima mea in verbo eius: sperauit
anima mea in domino.
custodia matutina usq; ad noctem: speret is-
rael in domino.
uia apud dñm mia: ⁊ copiosa apud eũ redẽptio.
t ipse redimet israel: ex oibus iniqtatib⁹ ei⁹.
equiẽ. ãn. Si iniquitates obseruaueris do-
mine: dñe quis sustinebit. ãn. Opera. ps.
Onfitebor tibi domĩe in toto corde meo
quoniam audisti verba oris mei.
n conspectu angelorũ psallam tibi: adorabo
ad templũ sanctum tuum et confitebor noi tuo.

h iii



Anthoni pastor inclite qui cru-
ciatos reficis morbos sanas et de-
struis ignis calorem extinguis pie
pater ad dominũ ora p nobis mi-
seris. ℣. Ora pro nobis beate pa-
ter anthoni. ℟. Ut digni efficia-
mur promissionibus christi.
Oremus.
Eus qui concedis obtentu beati antho-
nii cõfessoris tui morbidum ignem extin-
gui et mẽbris egris refrigeria prestari: fac nos
quesumus ipsius meritis ⁊ precibus a gehenne
incẽdiis liberatos integros mẽte ⁊ corpore tibi
feliciter in gloria presentari. Per dominum.
De sancta anna. ãn.
Celeste beneficium introiuit
in annam per quam nobis nata est
maria virgo. ℣. Ora pro nobis be-
ata anna. Ut digni efficiamur pro-
missionibus christi Oremus
Eus qui beate anne tãtam
gratiam donare dignat⁹ es: ut be-
atissimam matrem tuam in suo gloriosissimo ute-
ro portare meruit: da nobis per intercessionem
matris ⁊ filie tue propiciationis abundantiam
ut quarum commemorationem pio amore am-
plectimur earum precibus ad celestem patriam
peruenire valeamus. Per dominum nostrum
iesum christum filium tuum: qui tecum viuit et
regnat in unitate spiritussancti deus. Per om-
nia secula seculorum. Amen.
De sancta maria magdalena. ãn.

L i

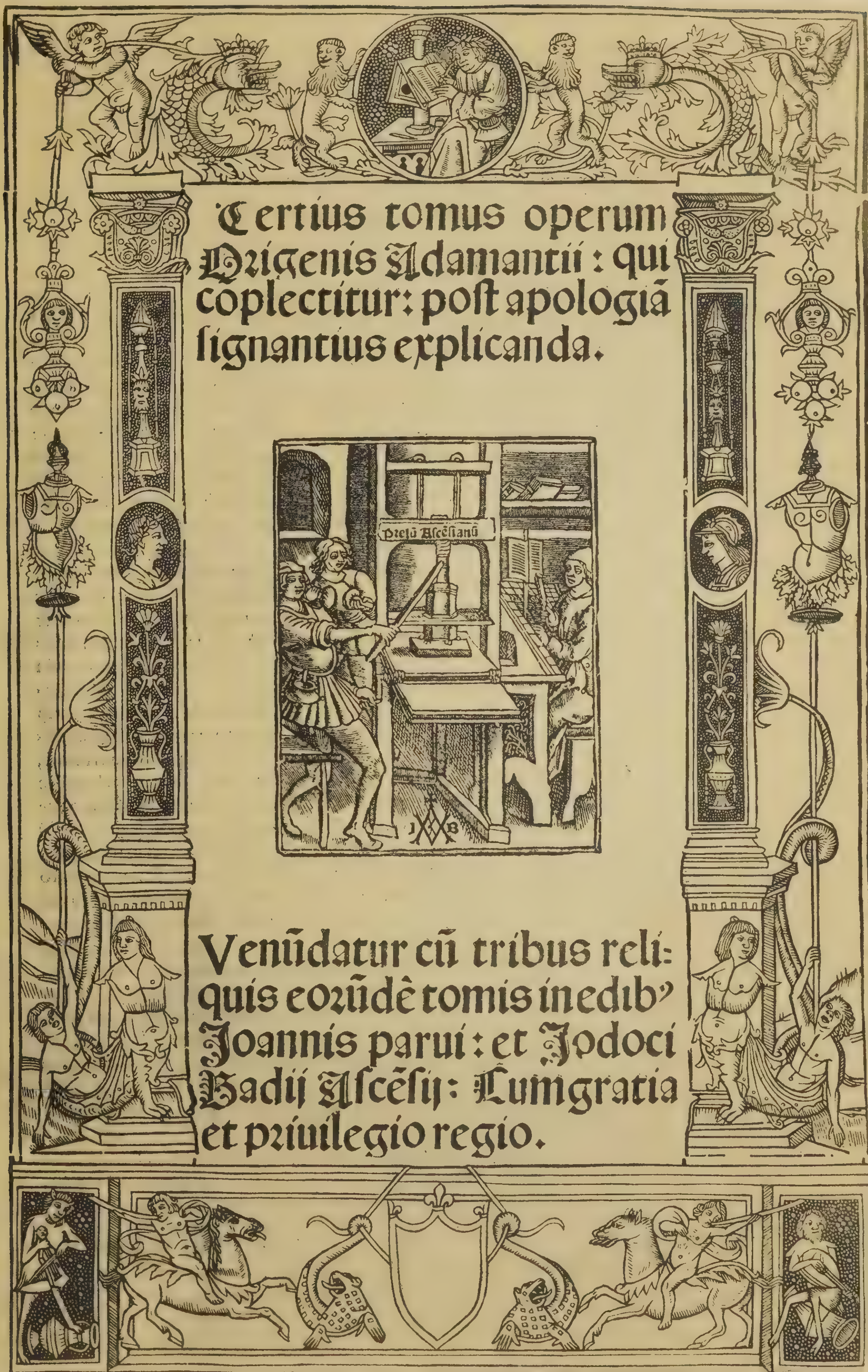
Heures à l'usage de Rome.

(Paris, Phil. Pigouchet, pour Simon Vostre, vers 1502.)



Heures à l'usage de Rome.

(Paris, Ph. Pigouchet, pour Simon Vostre, vers 1502.)



Tertius tomus operum
Origenis Adamantii: qui
cōplectitur: post apologiā
signantius explicanda.

Venūdatur cū tribus reli:
quis eorūdē tomis in edib'
Joannis parui: et Jodoci
Badij Ascēsij: Cum gratia
et priuilegio regio.

Origène, *Œuvres.*

(Paris, Jean Petit & Josse Badius, 1512.)

Louis XII en Italie avaient révélées aux artistes français. Cette influence étrangère est particulièrement visible dans les *Livres d'heures* que Philippe Pigouchet imprima, de 1498 à 1520, pour Simon Vostre, & dont la décoration est notablement différente de celle des *Livres d'heures* précédemment sortis de ses presses [1]. Dans le même volume, les encadrements formés de colonnes romaines, de vases chargés de rinceaux, de candélabres à fleurons, parfois d'amours, de nymphes & de tritons, alternent avec des bordures d'un style archaïque, où sont figurées des « histoires » empruntées aux manuscrits français du xve siècle. De même, il n'est point rare que, dans les gravures en pleine page, un bois ancien, dont le sujet religieux est traité d'une manière réaliste & décoré d'ornements gothiques, se trouve encadré dans un majestueux portique de style romain qui lui a été surajouté (voir pl. XXXIII).

L'imitation des œuvres italiennes fut encore accentuée par les imprimeurs érudits, tels que Gilles de Gourmont, Henri Estienne, Josse Badius Ascensius, Simon de Colines, qui, dès le premier quart du xvie siècle, pour répondre au désir des humanistes dont ils imprimaient les travaux, substituèrent au caractère gothique le caractère rond, sous ses deux formes : le romain & l'italique [2]. Quand le livre exigeait une illustration, les graveurs français qui travaillaient pour eux furent naturellement conduits à imiter celle dont les graveurs de Venise & de Florence avaient donné de si élégants & si somptueux modèles (voir pl. XXXIV).

Le principal représentant de ces tendances novatrices fut, comme on le sait, un professeur de belles-lettres, originaire de Bourges, Geofroy Tory, qui, après avoir voyagé deux fois en Italie pour y étudier les monuments de l'antiquité romaine, s'établit à Paris, d'abord comme graveur, dès 1518, puis comme libraire à l'enseigne du *Pot cassé* (1523), enfin comme imprimeur, de 1529 à 1533 [3]. Dans les gravures dont il illustra ses propres livres

[1] Renouvier (Jules), *Des gravures sur bois dans les livres de Simon Vostre*, 1862 (24 p.).

[2] Voir notamment : Renouard (Philippe), *Bibliographie des éditions de Simon de Colines (1520–1546)*, 1894. — Du même : *Bibliographie des impressions & des œuvres de Josse Badius Ascensius, imprimeur & humaniste (1462–1535)*, 1908, 3 vol.

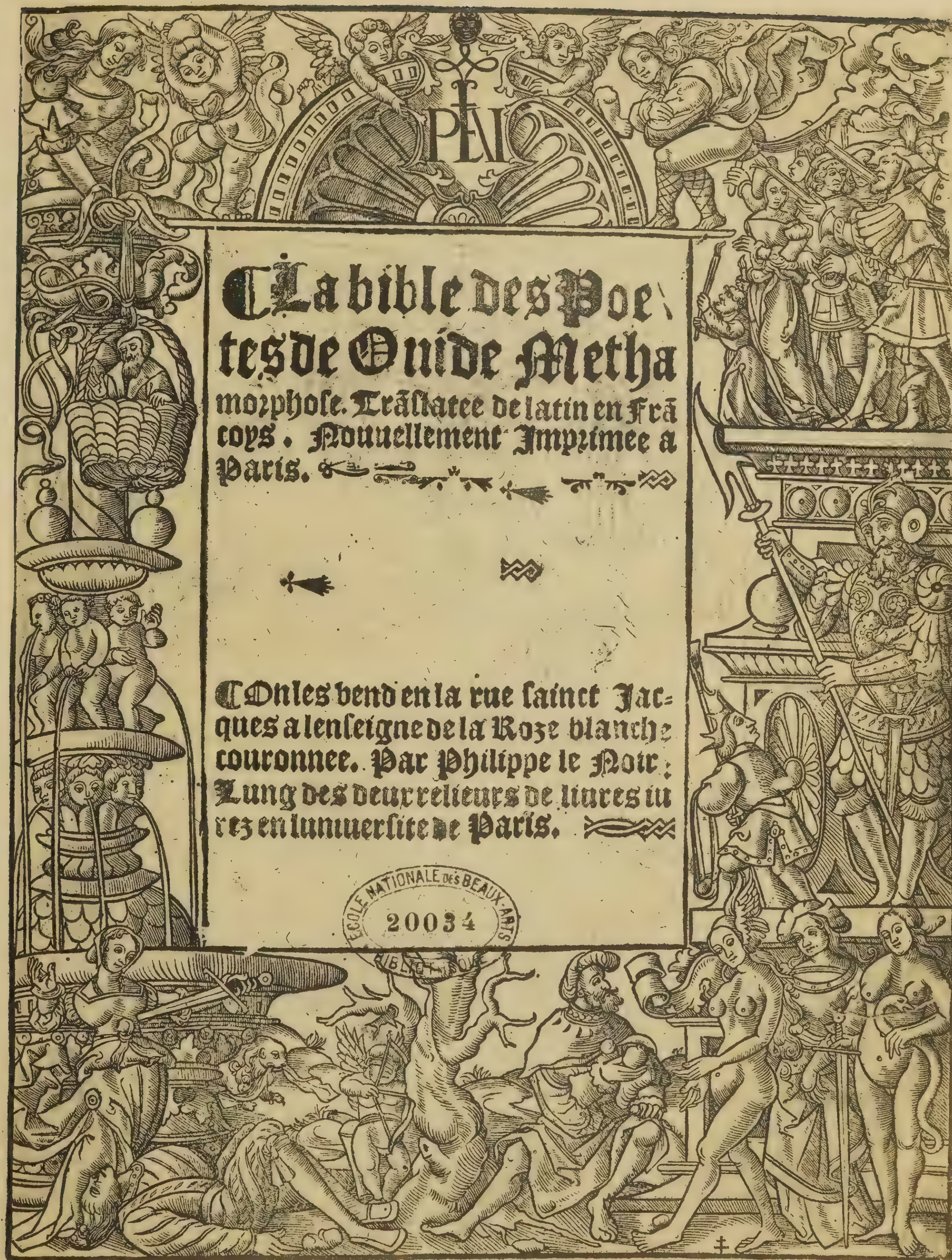
[3] Voir Bernard (Auguste), *Geofroy Tory, peintre & graveur, premier imprimeur royal...*, 2e édition, 1865.

(voir pl. XXXVI & XXXVII) & dans celles qu'il fit très probablement pour Simon de Colines (voir pl. XXXVIII), il s'inspira directement de l'art antique, mais avec une mesure & un goût nettement français. Les petites scènes religieuses ou profanes qui ornent ses *Livres d'heures* & ses éditions classiques, & qui sont dessinées d'un trait léger où le modelé est à peine indiqué, ont gardé le caractère réaliste & familier des estampes de la fin du xve siècle. Mais les bordures & les encadrements sont élégamment composés de motifs empruntés à l'architecture antique & de rinceaux très stylisés, dans le goût italien, qui se combinent de la façon la plus harmonieuse & s'accordent admirablement avec les caractères romains du texte (voir pl. XXXVI 1). Toutefois, il n'est pas exclusif dans le style de ses gravures, & quand, pour donner satisfaction aux clients de sa librairie qui étaient restés attachés aux vieilles traditions de l'art français, il imprimait des *Heures* en caractères gothiques, il en décorait les marges d'ornements qui rappelaient la faune & la flore des vignettes encadrant les manuscrits parisiens ou flamands du siècle précédent (voir pl. XXXVI 2).

Les livres illustrés par Geofroy Tory eurent en France de nombreux imitateurs. Le curieux ouvrage qu'il publia en 1529 sous le titre de *Champfleury* (voir pl. XXXVII), & dans lequel il étudiait les proportions géométriques qu'il convenait de donner aux lettres de l'alphabet romain, exerça une profonde influence sur la typographie & l'illustration du livre français; il détermina, d'une manière générale, l'abandon des caractères gothiques &, dans la gravure, la prédominance du style italien.

Parmi les livres illustrés venus d'Italie qui furent le plus admirés & imités par les graveurs français, il faut citer avant tout le célèbre volume imprimé à Venise, en 1499, par Alde Manuce, sous le titre de *Hypnerotomachia Poliphili,* le plus souvent cité sous sa forme française abrégée : *Le songe de Poliphile* (1). Ce livre étrange d'un dominicain de Trévise, Francesco Colonna, dans lequel un roman d'amour, tout pénétré d'hermétisme, se déroule au milieu d'un décor d'architecture antique & de

(1) Dorez (Léon), *Études Aldines, II : Des origines & de la diffusion du « Songe de Poliphile »* (*Revue des Bibliothèques,* VI, 1896, p. 239–261, avec 8 pl.). — Schneider (R.), *Notes sur l'influence artistique du « Songe de Poliphile »* (*Études italiennes,* 1920, p. 1–16, 65–73, fig. & pl.).



La bible des Poe-
tes de Ouide Metha
morphose. Trãslatee de latin en Frã
coys. Nouuellement Imprimee a
Paris.

On les vend en la rue sainct Jac-
ques a lenseigne de la Roze blanche
couronnee. Par Philippe le Noir:
Lung des deux relieurs de liures iu
rez en luniuersite de Paris.

OVIDE, *Métamorphoses.*

(Paris, Michel Lenoir, 1523.)


Ad sextam Versus.

D Eus in adiutorium meū intende. ℟. Domine ad adiuuandū me festina. Gloria patri, & filio, & spiritui sancto. Sicut erat in principio, & nunc, & semper, & in secula seculorum. Amen. Alleluia. Hymnus.

F.iij.

Heures à l'usage de Rome.

(Paris, Geofroy Tory, 1526, n. st.)


D Eus in adiutoriū meū intende.
D omine ad adiuuandum me festina.
G loria patri et filio: et spiritui sancto.
S icut erat in principio et nunc et semp: et in secula seculorum amen. Hymnus.

b ii.

Hélio Léon Marotte Paris

Heures à l'usage de Paris.

(Paris, Geofroy Tory, 1527.)

FEVIL. LXXX.



Cy finiſt ce preſent Liure, auec Laddition de Treze diuerſes facõs de Lettres,
Et la maniere de faire Chifres pour Bagues dor, ou autrement. Qui fut acheue
dimprimer Le mercredy.xxviij.Iour du Mois Dapuril. Lan Mil Cincq Cens.
XXIX. Pour Maiſtre Geofroy Tory de Bourges, Autheur dudict Liure, &
Libraire demorãt a Paris, qui le vent ſus Petit Pont a Lenſeigne du Pot Caſ=
ſe. Et pour Giles Gourmont auſſi Libraire demorant au dict Paris, qui le vent
pareillement en La Rue Sainct Iaques a Lenſeigne des Trois Coronnes.

Geofroy Tory, *Champfleury.*

(Paris, G. Tory & Gilles de Gourmont, 1529.)

cérémonies païennes, est surtout remarquable par ses admirables bois, d'un dessin ferme, très sobre d'ombres & de modelé, qui font revivre en traits saisissants les monuments & les mœurs de l'ancienne Rome, tels que les concevait l'imagination d'un visionnaire érudit de la fin du xve siècle. *Le songe de Poliphile* eut en France une vogue rapide. Ses bois inspirèrent les miniatures d'un manuscrit de luxe[1], dédié vers 1512 à Louise de Savoie; ils furent visiblement imités dans quelques-unes des gravures qui décorent le *Champfleury* de Geofroy Tory, & dans les figures symboliques qui caractérisent les marques de plusieurs imprimeurs français, tels que François Regnault, Fédéric Morel, Jacques Macé, Jean Barbé. Enfin, la traduction française de l'original italien par Jean Martin, publiée à Paris par Jacques Kerver, eut trois éditions successives (1546, 1554, 1561), dont les figures sont copiées sur les bois de 1499, avec de légères variantes dans le détail.

La transformation qui vient d'être signalée dans le goût du public lettré est de plus en plus visible à mesure que l'on avance dans le cours du xvie siècle. Les livres à la mode ne sont plus alors les vieux romans de chevalerie, les chroniques françaises, les fabliaux du moyen âge. Ce sont : les *Métamorphoses* d'Ovide, cette «Bible des poètes», qui eut, de 1523 à 1583, une quinzaine d'éditions illustrées (voir pl. XXXV & XLIV1); l'*Iliade* d'Homère, dont neuf éditions parurent de 1530 à 1599 (voir pl. XLI); les *Triomphes* de Pétrarque, qui eurent sept éditions françaises de 1514 à 1554; le *Décaméron* de Boccace, dont la traduction française imprimée par Étienne Roffet (1545, 1548, 1551, 1554) contient des gravures d'une rare élégance (voir pl. XLII). Or, dans l'illustration de ces livres, les motifs de décoration sont toujours empruntés à la mythologie gréco-romaine, ou à l'art raffiné des peintres & des architectes italiens, tels que Le Rosso, Le Primatice, Niccolo dell'Abbate, dont François Ier s'entourait dans son château de Fontainebleau. C'est, par exemple, l'imitation de l'architecture néo-classique de ces Italiens qui introduisit dans le livre français ces encadrements rectangulaires ou ovales, qui n'ont plus la légèreté & la

[1] Bibl. nat., ms. fr. 12247 (*Traité des vertus*).

simplicité des bordures gravées par Geofroy Tory, & qui se composent de volutes, de fragments d'arceaux, de moulures compliquées, supportant, soit des mascarons, soit des personnages allégoriques empruntés à la statuaire antique. Ils furent à la mode surtout pendant la seconde moitié du XVIe siècle, pour les frontispices qui encadraient le titre du livre, ou pour les marques d'imprimeurs & de libraires, qui occupaient souvent une page entière dans les volumes de petit format (voir pl. XLIV 2).

Les gravures sur bois qui illustrent les livres français du XVIe siècle ne sont pas signées, & il est, en général, difficile de savoir à quels graveurs on doit les attribuer. La croix de Lorraine que portent certaines gravures, notamment dans les livres imprimés par Geofroy Tory, a été aussi adoptée par d'autres imprimeurs & ne donne pas d'indication précise[1]. Cependant, d'une manière exceptionnelle, on trouve parfois le nom du graveur mentionné, soit dans la préface du livre, soit dans un document d'archives qui s'y rapporte. On sait ainsi que, parmi les décorateurs de livres, il y a eu plusieurs maîtres de la Renaissance française, tels que le sculpteur Jean Goujon & les deux peintres du nom de Jean Cousin, le père & le fils, qu'il n'est plus possible de confondte en un seul & même personnage, depuis les recherches faites par M. Jules Guiffrey aux Archives nationales & par M. Maurice Roy dans les archives notariales de Sens[2].

C'est Jean Goujon qui, au témoignage de l'éditeur, orna de figures l'*Architecture* de Vitruve, traduite par Jean Martin & imprimée à Paris en 1547; & c'est à lui que des documents administratifs récemment publiés, dans lesquels il est nommé avec la qualification de «maistre ymagier & tailleur de figures»[3], permettent d'attribuer avec certitude les belles gravures anonymes de l'*Entrée à Paris du roi Henri II*, en 1549, imprimée

[1] Cf. Gusman (P.), *op. cit.*, p. 171-172.

[2] Guiffrey (Jules), *La famille de Jean Cousin, peintre & verrier du XVIe siècle* (*Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, 1880, p. 141-162). — Roy (Maurice), *Les deux Jehan Cousin (1490-1560, 1522-1594)*, Sens, 1909.

[3] Roy (Maurice), *Collaboration de Philibert Delorme aux préparatifs de l'entrée de Henri II à Paris... en 1549* (*Revue du XVIe siècle*, t. V, 1917-1918, p. 210-212).

Semen humi iacto.

OCtoberhabet dies xxxj,
Luna vero xxx.

16	A	Calendæ	Remigij episcopi & confessoris.	1
5	b	6	Transla.sanctæ Claræ	2
13	c	5	Candidi martyris	3
2	d	4	Francisci confessoris	4
	e	3	Placidi cum socijs martyrum	5
10	f	Pridie	Fidis virginis & martyris	6
	g	Nonæ	Marci papæ & confessoris	7
18	A	8	Pelagiæ peccatricis	8
7	b	7	Dionysij & sociorum eius.	9
	c	6	Cerbonij episcopi	10
15	d	5	Nichasij episcopi	11
4	e	4	Eustachij presbyteri.	12
	f	3	Geraldi confessoris	13
12	g	Pridie	Sol in scorpione.	14
1	A	Idus	Antiochi episcopi	15
	b	17 Ca. No.	Luciani & sociorum	16
9	c	16	Lucinæ Romanæ	17
	d	15	Lucæ euangelistæ.	18
17	e	14	Sauiniani & Poten.	19
6	f	13	Caprasij martyris	20
	g	12	Vndecim mil. virgi.	21
14	A	11	Meloni episcopi.	22
3	b	10	Seuerini episcopi	23
	c	9	Maglorij episcopi	24
11	d	8	Crispini & Crispiniani.	25
19	e	7	Euaristi papæ & martyris	26
	f	6	Vigilia.	27
8	g	5	Simonis & Iudæ apostolorum.	28
	A	4	Zenobij presbyteri	29
16	b	3	Bernardi episcopi	30
5	c	Pridie	Quintini martyris. Vigilia.	31

Heures à l'usage de Rome.

(Paris, Simon de Colines, 1543.)

AND. ALC. EMBLEM. LIB.

Semper præsto esse infortunia.



Ludebant parili tres olim ætate puellæ
Sortibus, ad stygias quæ prior iret aquas.
Ast cui iactatto male cesserat alea talo,
Ridebat sortis cæca puella suæ:
Cùm subito ictu caput labente est mortua tecto,
Soluit & audacis debita fata ioci.
Rebus in aduersis mala sors non fallitur: ast in
Faustis, nec precibus, nec locus est manui.

André ALCIAT, *Livret des Emblèmes.*

(Paris, Chr. Wechel. 1536.)

Venite ad me qui onerati
estis.

MATTH. XI



Venez, & apres moy marchez
Vous qui estes par trop chargez.
C'est assez suiuy les marchez:
Vous serez par moy dechargez.

Hans HOLBEIN, *Les Simulachres de la Mort.*

(Lyon. M. & G Trechsel. 1538.)



G. de La Perrière, *Le Théâtre des bons Engins.*

(Paris, Denys Janot, 1539.)



Jules Corrozet, *Hécatomgraphie.*

(Paris, Denys Janot, 1540.)

à la même date par Jacques Roffet (voir pl. XLIII), gravures dont on avait jusqu'ici fait honneur, avec quelque vraisemblance, soit à Geofroy Tory, soit à Jean Cousin le père[1].

Ce dernier, qui vécut de 1490 à 1560, exerça, comme on le sait, une véritable maîtrise dans tous les arts du dessin. Peintre, sculpteur, orfèvre, peintre verrier, géomètre, il fut aussi décorateur de livres. C'est lui qui illustra les deux ouvrages célèbres dans lesquels, à la fin de sa vie, il enseigna à ses contemporains les règles de son art : le *Livre de perspective* (1560), dont la préface spécifie que les figures, «pourtraictes de sa main sur planches de bois», furent taillées sous sa direction par l'imprimeur Jean Le Royer & son beau-frère Aubin Olivier, maître de la monnaie; & le *Livre de pourtraicture,* où il montrait les proportions & les mesures à observer dans la représentation du corps humain. Ce second ouvrage, qu'il avait annoncé dans la préface de son *Livre de perspective,* ne fut publié qu'après sa mort, sans doute par les soins de son fils; car la plus ancienne édition qu'on en possède est de 1571[2].

Jean Cousin le jeune (1522-1594) eut de son vivant une grande réputation, dont témoignent plusieurs de ses contemporains. Nous pouvons aujourd'hui juger de son talent de décorateur par le *Livre de fortune,* recueil de figures allégoriques & d'encadrements dessinés au trait, dont le titre porte expressément qu'ils sont «de la main de Jehan Cousin» & que sa date (1568) ne permet d'attribuer qu'au fils, le père étant mort en 1560. Ce recueil, qui existe encore en manuscrit à la bibliothèque de l'Institut, avait été préparé pour être imprimé par Jacques Kerver; il a été publié par Lud. Lalanne, en 1885[3]. Il subsiste également à la biblio-

[1] L'attribution à Jean Goujon des bois qui ornent la traduction française du *Songe de Poliphile,* publiée par Jacques Kerver en 1546 (cf. *supra,* p. 49), a été proposée avec une forte vraisemblance, mais sans preuve décisive. — Voir DUPUY (Paul), *Jean Goujon & son rôle comme architecte sous Henri II* (*Bulletin de la Société des Antiquaires de France,* 1912, p. 209-215). Cf. SCHNEIDER (R.), *op. cit.,* p. 65-66.

[2] Voir FIRMIN-DIDOT (Ambr.), *Étude sur Jean Cousin, suivie de notices sur Jean Leclerc & Pierre Woeiriot,* 1872; travail très documenté, mais dans lequel les deux Jean Cousin sont encore confondus en un seul & même personnage. Cf. GUSMAN (P.), *op. cit.,* p. 174-176.

[3] *Le Livre de Fortune, recueil de 200 dessins inédits de Jean Cousin, publié d'après le manuscrit original de la bibliothèque de l'Institut,* par Ludovic LALANNE, 1883.

thèque de l'Arsenal[1] un très rare exemplaire du *Livre de lingerie,* composé par l'Italien Dominique de La Sera, que Jérôme de Marnef imprima en 1584 (voir pl. XLIV 2), & dont le privilège porte que les planches sont «de l'invention de M. Jehan Cousin, peintre à Paris». Dans chacun de ces deux livres, on retrouve le dessin ferme & sobre, la science des proportions & l'élégance des formes qui caractérisent les œuvres de son père; & cette conformité du style, jointe à l'identité du nom de baptême, explique pourquoi l'on a si longtemps confondu l'un avec l'autre.

Pour mesurer la part que les deux Jean Cousin ont prise à l'illustration du livre français, il importe aussi de tenir compte d'une tradition qui s'est perpétuée parmi les graveurs de profession, depuis le commencement du XVIIe siècle jusqu'à la publication du *Traité historique & pratique de la gravure en bois,* de J.-M. Papillon (1766), & suivant laquelle la plupart des estampes anonymes qui ornent des livres imprimés à Paris, depuis 1540 environ jusqu'aux dernières années du siècle, ont été ou dessinées ou gravées par Jean Cousin (ce qui doit s'entendre du père & du fils). Ambroise Firmin-Didot, dans l'étude précédemment citée & dans le recueil de planches qui la complètent[2], a essayé de justifier cette opinion traditionnelle en reproduisant en fac-similé une longue série de gravures empruntées à une quarantaine de livres illustrés de cette période, où il retrouve les qualités de style, ainsi que les particularités de décoration & de paysage, qui caractérisent les œuvres de ces deux maîtres. Il suffira de citer, à titre d'exemples : *Le Théâtre des bons engins,* 1539 (voir pl. XL 1); *L'Hécatongraphie,* 1540 (voir pl. XL 2); *L'Amour de Cupido & de Psiché,* 1545, sortis des presses de Denys Janot & de son successeur Étienne Groulleau; les *Métamorphoses* d'Ovide (1570 à 1574) & les *Fables* d'Ésope (1582), imprimées par Jérôme de Marnef; les *Tableaux accomplis de tous les arts libéraux,* imprimés par Jean & François de Gourmont (1587)[3].

[1] *Sciences & Arts,* n° 11954, Rés.

[2] *Recueil des œuvres choisies de Jean Cousin... reproduites en fac-similé... & publiées avec une Introduction,* par Ambr. FIRMIN-DIDOT, 1873 (41 pl.).

[3] Voir également sur ces divers livres : FIRMIN-DIDOT, *Essai... sur l'histoire de la gravure sur bois,* 1863, p. 155 & suiv.

LE TROISIESME LXXXI

LIVRE DE L'ILIADE

D'HOMERE.









PRES QVE L'OST
des Troiens fut ſorty
Hors la Cité, rengé &
departy
Par eſquadrons, furieux
au rencontre,
Soubdainement marcherent
à l'encontre

Homère, *Iliade.*

Traduction française par H. Salel.

(Paris, Sertenas, 1545.)



Iehan le Lorrain ouyt de nuict

HEVRTER A SON HVYS: PARQVOY *il eſueilla ſa femme: & elle luy faiſant acroire que ceſtoit ung eſperit, ilz ſen allerent tous deux le coniurer auec une oraiſon, & depuis ne ouyrent heurter.*

Nouuelle premiere.



Ire ce m'euſt eſté choſe treſagreable que quelque autre que moy euſt donné, ſ'il vous euſt pleu, commencement à vne ſi belle matiere comme eſt celle dont nous deuons parler: Mais puis qu'il vous plaiſt que ie aſſeure toutes les autres, ie le feray voulétiers: & me parforceray (mes cheres dames) de dire choſe qui vous puiſſe eſtre vtile à l'aduenir. Par ce que ſi les autres femmes ſont auſsi poureuſes comme moy & meſmement des eſperitz: deſquelz toutes nous autres generalemẽt auons peur (combien que ie ne ſcay ſur mon dieu que ceſt. & ſi ne

J. BOCCACE, *Le Décaméron.*

Traduction française par Antoine Le Maçon.

(Paris, Ét. Roffet, 1545.)

Si l'influence italienne fut prépondérante au xvie siècle dans la gravure comme dans la typographie française, elle ne fut pas cependant seule à s'exercer. L'école allemande, influencée elle-même dans une certaine mesure par la Renaissance italienne, eut aussi sa part dans la transformation du livre français. Les belles gravures sur bois d'Albert Dürer († 1527), de Hans Burgmair († 1531), de Lucas Cranach († 1553) & surtout de Hans Holbein le jeune († 1543), furent connues & imitées dans la France de l'Est, principalement à Lyon, où G. Trechsel imprima en 1538, avec des bois sans doute empruntés à l'éditeur bâlois, une édition française des *Simulachres de la Mort,* d'Holbein (voir pl. XXXIX 2), & successivement en 1538 & 1539, deux éditions latines des *Historiarum Veteris Testamenti icones,* du même [1].

Les œuvres de ces maîtres allemands contribuèrent au progrès de la technique française, en montrant quel relief saisissant on pouvait donner aux estampes par de savantes combinaisons de tailles & de contre-tailles; &, dans l'illustration des livres de littérature profane, elles incitèrent les graveurs français à ne plus se contenter de la représentation figurée d'actions réelles ou imaginaires, mais à interpréter les idées & les sentiments au moyen de figures symboliques ou de scènes allégoriques.

C'est probablement par cette influence qu'il faut expliquer l'apparition en France, vers le milieu du xvie siècle, d'un grand nombre de livrets de petit format contenant un choix de sentences morales ou de devises personnelles, accompagnées de petites scènes qui exprimaient d'une manière emblématique, suivant la fantaisie du graveur, l'idée essentielle du texte [2]. Le type le plus célèbre de ce genre de livres est la traduction en vers français des *Emblèmes* d'Alciat, distiques moraux que ce jurisconsulte avait publiés en latin à Milan (1522). Christian Wechel en donna à Paris plusieurs éditions latines (1534–1545), puis plusieurs éditions « en rime françoyse » (1536–1542), toutes ornées de vignettes qui rappellent

[1] Voir Rosenthal (Léon), *La gravure,* 1909, p. 61–77. — Gusman (P.), *op. cit.,* p. 139–150.

[2] Aynard (Joseph), *L'illustration de la Renaissance & le genre emblématique* (*Bulletin du bibliophile,* 1923, p. 203–210).

la manière d'Holbein (voir pl. XXXIX 1). Le succès de ce livre fut si vif qu'à Lyon Jean de Tournes en publia huit éditions successives (1547–1570), aussi élégamment illustrées, & que, dans la même ville, Guillaume Rouillé [1] & Macé Bonhomme en imprimèrent jusqu'à trente & une éditions (1549–1580), non seulement ornées de vignettes, mais encadrées de bordures dans le goût italien [2].

On voit, par cet exemple, que, dans la seconde moitié du XVIe siècle, les productions de la typographie lyonnaise rivalisaient, pour l'illustration, avec celles de la typographie parisienne. Parmi les graveurs lyonnais de cette époque, le plus célèbre est Bernard Salomon, dit le petit Bernard, qui travailla surtout pour Jean de Tournes [3]. On peut juger, par les petites estampes dont il orna les *Figures du Nouveau Testament* de 1554 & l'*Ovide* de 1557 (voir pl. XLIV 1), quelle richesse d'imagination & quelle habileté technique il déploya dans ses gravures, s'inspirant des maîtres allemands pour ses vignettes, des maîtres italiens pour ses encadrements, mais avec une aisance & une liberté d'allure qui en font des œuvres vraiment originales. Il convient aussi de mentionner le peintre Corneille (ou Cornélis), originaire de La Haye, établi à Lyon de 1544 à 1574, par qui fut probablement gravée la série de délicats portraits des rois de France, qui ornent l'*Épitomé* & le *Promptuaire des médailles*, imprimés dans cette ville par Guillaume Rouillé, en 1546 & 1555.

II

La gravure en taille-douce sur cuivre, dont les premiers exemples remontent au milieu du XVe siècle, n'eut pas en France, au début du XVIe siècle, un développement aussi rapide qu'en Italie, en Allemagne

(1) Imprimeur dont le nom a été transcrit de diverses manières (Roville, Rovillé, Rouville, Rouillé). La forme Rouville n'a prévalu qu'au XVIIe siècle. Cf. BAUDRIER, *Bibliographie lyonnaise... au XVIe siècle*, t. IX, 1912, p. 14.

(2) DUPLESSIS (Georges), *Les livres à gravures du XVIe siècle : les Emblèmes d'Alciat*, 1884.

(3) Voir RONDOT (Natalis), *Graveurs sur bois à Lyon au XVIe siècle*, 1897. — Du même : *Bernard Salomon, peintre & tailleur d'histoires à Lyon, au XVIe siècle*, 1897.

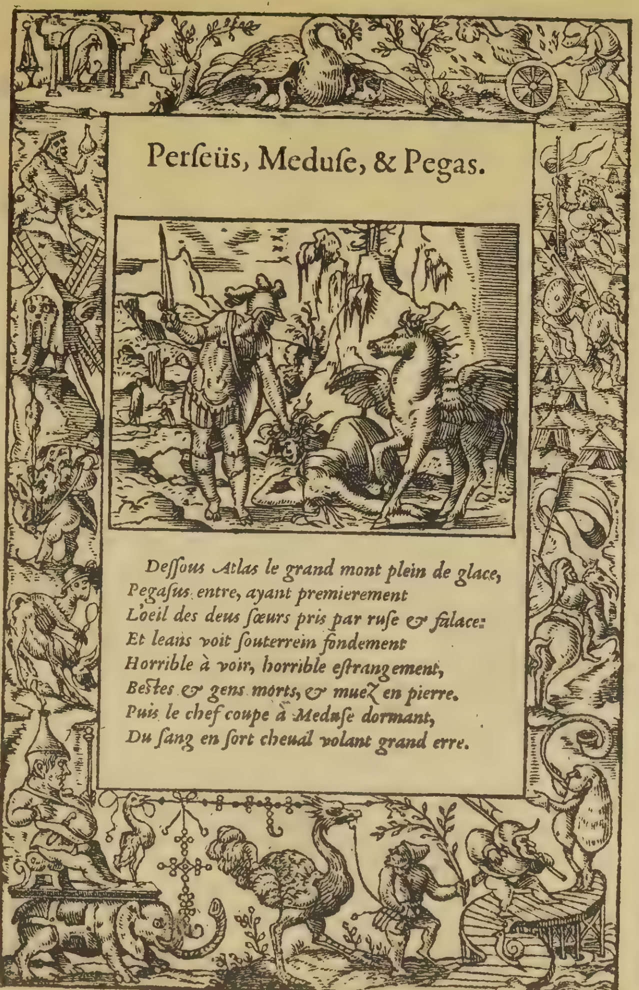


Entrée du roi Henri II à Paris.

Gravure de Jean Goujon.

(Paris, Ét. Roffet, 1549.)

62



Ovide, *La Métamorphose figurée.*

Gravure de Bernard Salomon.

(Lyon, J. de Tournes, 1557.)



Fig. 113. — Marque de Jérôme de Marnef.

Dessinée et gravée sur bois.

Dominique de La Sera, *Le livre de lingerie.*

Gravure de Jean Cousin II.

(Paris, Hier. de Marnef, 1584.)

& dans les Pays-Bas. Tandis que les belles estampes gravées au burin par Marc-Antoine, par Mantegna, par Albert Dürer & par Lucas de Leyde[1], se répandaient dans toute l'Europe, on ne connaît pas d'estampes françaises obtenues par ce procédé avant 1517, date à laquelle Jean Duvet, de Langres, déjà habitué par sa profession d'orfèvre au maniement du burin, se mit à graver en taille-douce des scènes bibliques ou des figures emblématiques, dans lesquelles l'imitation de Mantegna est très sensible[2]. C'est du même procédé que se servit le peintre Jean Cousin, le père, pour une *Descente de croix* datée de 1540[3]. Mais c'étaient là des gravures isolées ou des suites d'estampes qui n'étaient pas destinées à l'illustration du livre.

Quand on voulut associer à un texte imprimé typographiquement des figures ou des ornements gravés en taille-douce, on se trouva en présence de difficultés techniques, qui, sans doute, firent hésiter pendant quelque temps les éditeurs à substituer ce procédé à celui de la gravure en relief. Tandis que, pour le tirage du texte, la feuille d'impression ne devait avoir qu'un contact superficiel avec le relief encré des caractères, pour le tirage de l'estampe, il fallait que la feuille fût appliquée par une forte pression sur la planche de cuivre, de façon à aller, en quelque sorte, chercher l'encre dans le creux des tailles où elle était déposée. D'où la nécessité, ou bien de tirer hors texte, en pleine page, les gravures en taille-douce dont on voulait orner un volume imprimé (& c'est ce que l'on faisait notamment pour les portraits d'auteurs, les plans de villes, les planches d'architecture), ou bien, quand on voulait insérer ces gravures dans la page même du texte, de faire deux tirages distincts, l'un pour le texte, l'autre pour les gravures, ce qui exigeait un repérage minutieux.

Malgré cette complication, certains éditeurs parisiens commencèrent vers 1560 à faire bénéficier leurs livres de la supériorité technique que la taille-douce présentait à certains égards sur la taille d'épargne du bois

(1) Duplessis (Georges), *Histoire de la gravure en Italie... en Allemagne, dans les Pays-Bas... & en France*, 1880. — Rosenthal (Léon), *op. cit.*, p. 30 & suiv.

(2) Courboin (Fr.), *La gravure en France des origines à 1900*, 1923, p. 47.

(3) Duplessis (G.), *Histoire de la gravure...*, 1880, p. 344-345.

& même du métal. Car le graveur qui savait se servir de la pointe de son burin pouvait travailler à la fois plus vite & plus finement, obtenir par des combinaisons de points, de traits & de hachures, des teintes mieux nuancées, &, « dans un espace de quelques millimètres, ciseler amoureusement des détails que le canif du graveur sur bois ne pouvait pas épargner » [1]. Mais c'est seulement pendant le dernier quart du siècle que, dans le livre français, la gravure en taille-douce fit une sérieuse concurrence à la gravure sur bois.

Parmi les artistes qui ont eu recours à ce nouveau mode d'illustration, il faut signaler d'abord le peintre René Boyvin (1530–1598) [2], qui décora, en 1563, le *Livre de la conqueste de la Toison d'or,* de Jacques Gohory; puis l'architecte J. Androuet du Cerceau [3] qui, indépendamment de la volumineuse série de ses dessins gravés représentant des monuments romains, illustra lui-même d'un burin aussi léger que pittoresque ses *Leçons de perspective positive* (1576) & son livre célèbre : *Les plus excellents bastiments de France* (1576–1579).

Une place à part doit être réservée à Étienne Delaune (1519–1585), l'un des plus féconds & des plus habiles graveurs de la Renaissance française [4]. Comme Jean Duvet, il avait commencé par être orfèvre & monnayeur. De 1560 à 1581, il grava, avec un talent qui révèle une longue étude des maîtres allemands & italiens, un grand nombre de scènes bibliques, mythologiques ou allégoriques, de dimensions exiguës, qui se distinguent par la précision du dessin & le fini de l'exécution. Ses grands portraits en pleine page, tels que celui dont il orna l'*Éloge d'Henri II* par Pierre Paschal (1560), ne sont pas moins remarquables (voir pl. XLV).

Vers la même époque, Pierre Woeiriot (1532–1594), qui était Lorrain de naissance & qu'un privilège royal de 1566 qualifie de « sculpteur du duc de Lorraine », pratiqua à la fois l'orfèvrerie, la gravure sur bois & la

[1] Courboin (Fr.), *op. cit.*, p. 52.

[2] Duplessis (G.), *op. cit.*, p. 355.

[3] Geymüller (Henry de), *Les Du Cerceau, leur vie & leur œuvre* (*Bibliothèque internationale de l'art*), 1887.

[4] Duplessis (G.), *op. cit.*, p. 347. — Courboin (Fr.), *op. cit.*, p. 55–56. — Cf. Thieme (Ulrich), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler,* t. IX, 1913, v° Delaulne.



Pierre PASCHAL, *Henrici II, Galliarum regis, elogium.*

Gravure en taille-douce par Ét. Delaune.

(Paris, M. Vascosan, 1560.)



G. de Montenay, *Emblémes ou devises chrestiennes.*

Gravure en taille-douce par P. Woeiriot.

(Lyon, J. Marcorelle, 1571.)



Apulée, *L'amour de Cupido & de Psiché.*

Gravure en taille-douce par Léonard Gaultier.

(Paris, 1586.)

gravure sur cuivre [1]. Les livres qu'il illustra en taille-douce s'échelonnent de 1556 (*Pinax iconicus,* de Gregorio Gyraldio) à 1596 (*Heures de Notre-Dame*); ils furent presque tous publiés à Lyon, où Woeiriot séjourna longtemps. Ce sont des recueils de portraits, de médailles ou de figures bibliques. L'un des plus remarquables est le livre des *Emblèmes ou devises chrestiennes,* de Georgette de Montenay, imprimé à Lyon en 1571 (voir pl. XLVI 1); les estampes qui ornent chacune des pages du texte sont d'un dessin large & ferme, qui a beaucoup de relief malgré la sobriété des tailles.

Un autre graveur en taille-douce, contemporain de Delaune & de Woeiriot, Théodore de Bry (1528–1598), originaire de Liége, mérite d'être cité parmi les illustrateurs de livres qui travaillèrent en France [2], car c'est à lui que s'adressa l'érudit iconographe J. Boissard, pendant son séjour à Metz, pour graver les figures de plusieurs de ses livres, imprimés dans cette ville par Abraham Faber : *Emblematum liber* (1588), *Icones diversorum hominum* (1591), *Theatrum vitæ humanæ* (1596). Les estampes qui décorent ce dernier ouvrage (voir pl. XLVII) rappellent, par la correction du dessin, l'élégance de la composition & le fini de la gravure, les meilleures œuvres de l'école italienne de Mantegna. Dans les illustrations dont il orna plus tard, à Francfort, les six premiers volumes des célèbres *Voyages aux Indes occidentales & orientales* (1590–1596), son style alourdi n'a plus la grâce qui distingue ses premières estampes.

Enfin, pendant le dernier quart du xviᵉ siècle, l'un des graveurs français les plus appréciés comme illustrateurs de livres fut Léonard Gaultier (1561–1630) [3]. Son éducation artistique paraît avoir été la même que celle d'Étienne Delaune, avec qui il présente des analogies de style. Comme lui, il excelle à composer des scènes de petite dimension, où les lignes du dessin, nettement arrêtées, sont adoucies par des demi-

[1] Firmin-Didot (Ambr.), *Étude sur Jean Cousin, suivie de notices sur... Pierre Woeiriot,* 1872, p. 279-303. — Jacquot (Alb.), *Pierre Woeiriot...,* 1892.

[2] Renouvier (Jules), *Des types & manières des maîtres graveurs* (Extrait des *Mémoires de l'Académie... de Montpellier*), 3ᵉ partie, 1856, p. 113. — Cf. Thieme (Ulr.), *op. cit.,* t. V, 1911, vº Bry.

[3] Renouvier (Jules), *op. cit.,* p. 200–201.

teintes, où les personnages sont groupés avec adresse & encadrés d'élégants édifices, derrière lesquels sont ménagés des lointains charmants. On peut s'en rendre compte par les petites illustrations de la *Bible,* au nombre de 104, qu'il grava de 1576 à 1580, & par les vignettes qui ornent *L'Amour de Cupido & de Psiché, mère de volupté,* roman d'Apulée, traduit en vers français par Jean Maugin & imprimé à Paris en 1586 (voir pl. XLVI). Léonard Gaultier modifia, pendant les dernières années du XVIe siècle, sa première manière, pour adopter, notamment dans ses portraits, les procédés & le style des graveurs flamands, qu'avaient mis à la mode les livres du grand imprimeur d'Anvers, Christophe Plantin.

C'est en 1569, dans le premier volume de sa *Biblia sacra,* Bible polyglotte imprimée aux frais du roi d'Espagne, Philippe II, que Plantin, dont les livres n'avaient été illustrés jusque-là que de gravures sur bois, commença à recourir à la taille-douce pour les frontispices & les grandes estampes en pleine page[1]. Les artistes de haute valeur qui travaillèrent pour lui, Jean Wiérix, Abraham de Bruyn, Jean Sadeler, étaient de fins burinistes qui possédaient toutes les habiletés du métier & dont le talent se manifesta surtout dans le portrait, dans l'illustration religieuse & dans les encadrements d'aspect architectural. Leur style, grave & correct, mais souvent lourd & pompeux, eut en France des imitateurs de plus en plus nombreux, à mesure que se répandaient les éditions Plantiniennes. Aussi, dans les dernières années du siècle, les gravures en taille-douce qui décorent les livres français présentent-elles à un degré moindre l'élégance des formes & la liberté de l'allure qui avaient été propres aux gravures du XVIe siècle; elles sont plutôt d'une exécution savante & d'une correction quelque peu solennelle, qui annoncent déjà le XVIIe siècle.

CH. MORTET.

[1] ROOSES (Max), *Christophe Plantin, imprimeur anversois,* Anvers, 1882, p. 124, 265 & suiv., 345 & suiv.

CAP. XLVII.

DIVES EPVLO. *Luc.16.*



Dum ſatur ad menſas Epulo diſcumbit, egenus
Diſtorquet triſti Lazarus ora fame.
Mors utrumque rapit: Cocyti mergitur ille
Flammis: excipit hunc ſed diuturna quies.

Cc 3

J.-J. Boissard, *Theatrum vitæ humanæ.*

Gravure en taille-douce par Théodore de Bry.

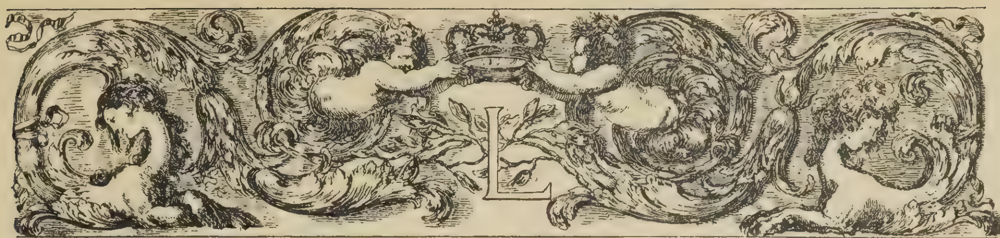
(Metz, Abr. Faber, 1596.)

LE LIVRE À GRAVURES
DU XVIIe SIÈCLE

PAR

Mlle JEANNE DUPORTAL

DOCTEUR ÈS LETTRES



LE LIVRE À GRAVURES

DU XVIIe SIÈCLE.

Les amateurs de beaux livres tiennent d'ordinaire en médiocre estime les illustrations du XVIIe siècle. Peut-être les connaissent-ils peu, ou les connaissent-ils mal! Ils ont au hasard ouvert quelques in-octavo, feuilleté quelques in-douze; trop souvent les images entrevues ont — à juste titre — rebuté leur goût, blessé leurs yeux, soit par la maladresse de la technique, soit par l'incorrection du dessin. Ce fut assez; ils ne poussèrent pas plus loin leurs recherches.

Et puis, la caractéristique générale des livres à gravures du XVIIe siècle c'est d'être ornés de tailles-douces. Or c'est une opinion fort répandue que de tenir pour un non-sens le fait de mêler des tailles-douces à des pages imprimées. Il n'y a, soutient-on, de procédé rationnel que les bois qui seuls permettent de tirer en même temps texte & figures & d'économiser ainsi le temps & la peine. Que ce soit un avantage, nul ne le conteste, mais cet avantage devait toucher fort peu les éditeurs du XVIIe siècle; ils ne pouvaient pas en profiter.

Les règlements royaux imposaient deux tirages pour tout livre à gravures; &, plus encore que les imagers ou imprimeurs sur cuivre, les dominotiers ou imprimeurs sur bois avaient reçu défense absolue d'imprimer «lettres petites ne grandes» [1].

[1] Lettres patentes du 12 octobre 1586.

D'ailleurs qu'importe le procédé; seul vaut le talent de l'artiste qui sait s'en servir. Il ne vient à l'idée de personne d'incriminer l'illustration en taille-douce, lorsqu'il s'agit des vignettes du XVIIIe siècle. Aucun amateur ne s'en avisera non plus si, pour juger du livre à gravures du XVIIe siècle, il regarde, non des copies d'élèves, non des travaux d'apprentis, mais bien des planches taillées de main de maître. Qu'il ouvre des in-quarto, qu'il compulse des in-folio; il pourra trouver graves & solennelles les images placées dans ces volumes; il ne pourra pas en méconnaître la valeur d'art.

Le grand format, telle est, en effet, la caractéristique de l'édition de luxe. Ce goût correspond à l'esprit du temps. Cette préférence pour les volumes d'aspect imposant concorde avec les tendances générales de la société qui veut de grandes portes dans la Chambre bleue, de vastes places dans Paris & des palais spacieux au Luxembourg ou à Versailles. Cette mode comporte à peine quelques exceptions, & il faut en dire tout autant à propos de la troisième marque distinctive du beau livre au XVIIe siècle.

Les éditions précieuses se publient à Paris. La librairie suit le courant centralisateur qui s'exerce sur toute la vie intellectuelle & artistique de la France. En province, il faut une circonstance rare, presque extraordinaire [1], pour qu'un volume somptueusement illustré soit publié. Même à Lyon, qui fut au XVIe siècle la capitale du livre français, les éditeurs ne se soucient guère de faire de grands frais d'images, &, quand ils s'y décident, c'est plus souvent en raison d'un intérêt documentaire que pour le plaisir de contribuer à la production d'une œuvre d'art.

Cependant, dans les belles illustrations du temps, la province n'est pas tout à fait absente. Elle y a sa part dans certaines qualités qui distinguent entre eux les artistes décorateurs du livre. Ils sont nés à Nancy, à Tours, à Caen, à Reims, à Abbeville; de là un parfum de terroir presque imperceptible qui aide à classer leurs œuvres. En ce sens, mais en ce sens

[1] Une fête, une entrée princière, ou l'édition d'un traité composé par un artiste provincial.



G. DE REQUIEU, *La Conférence des figures mystiques.*

Gravure de Léonard Gaultier.

(Paris, 1602.)



M. DE SCUDÉRY, *Conversations nouvelles.*

Gravure de Séb. Le Clerc.

(Paris, 1684.)

seulement, on peut à la rigueur parler de manières lorraines ou tourangelles, de techniques normandes, champenoises ou picardes.

Il est admis que l'idée de mettre des tailles-douces dans les livres est venue des pays flamands, que ce sont les beaux volumes édités à Anvers, chez Christophe Plantin, qui ont introduit cette mode en France. En réalité, à examiner de près les faits & les circonstances, il est difficile d'établir auquel des deux pays revient l'idée première de cette révolution dans l'art du livre que constitue l'abandon total — & pour deux siècles — de l'illustration sur bois.

En 1620, le graveur éditeur Melchior Tavernier prétendait que c'était son père, ancien collaborateur de Plantin, qui, sous le règne de Charles IX, avait apporté à Paris, la mode nouvelle. D'autre part, cette mode, Christophe Plantin pourrait bien l'avoir prise à Paris. Français d'origine, il avait gardé d'étroites relations avec les éditeurs de la rue Saint-Jacques & c'est vraisemblablement au retour d'un séjour en France qu'il aurait résolu d'orner de trois frontispices en taille-douce le premier volume de la grande Bible polyglotte (1569) [1].

Quoi qu'il en soit, la beauté & la renommée des éditions de Plantin firent bientôt juger les bois « difformes & désagréables » [2]; &, en France, quand s'ouvrit le XVIIe siècle, libraires & lecteurs ne voulaient plus que des tailles-douces.

C'est à peu près vers la même époque que les éditeurs parisiens ont commencé à se partager les monopoles de certaines publications, ouvrages de piété, romans, voyages. Mais il ne s'établit pas de division d'ordre semblable parmi les artistes appelés à décorer ces diverses catégories de livres. Aucun ne se confina dans un genre exclusif. Tous, du meilleur au pire, passèrent du profane au sacré, suivant l'offre ou la demande. Le fait permet de ne tenir compte, pour apprécier le livre du XVIIe siècle, que du talent, du style, de l'art en un mot.

(1) Voir A. LEFRANC, *Christophe Plantin & la France* (*Revue du XVIe siècle*, t. VIII, fasc. 1-2, p. 122) & Max ROOSES, *Musée Plantin-Moretus*, Anvers, 1913-1914.
(2) Voir collection ANISSON, ms. 22119.

Par les influences subies, comme par le procédé employé pour graver les figures, l'histoire de ce livre comprend trois périodes.

De 1601 à 1630, les illustrateurs français se règlent sur des modèles flamands. Puis, au souffle rénovateur d'inspirations venues d'Italie, tout change brusquement; & alors se déroule une ère de créations originales, fortes & puissantes, ère particulièrement féconde qui aboutit vers 1660 à la formule d'art du style Louis XIV. Ensuite, jusqu'à la fin du siècle, c'est ce style qui règne dans les livres français; toutefois, çà & là, apparaissent des traces d'épuisement du genre, se marquent des symptômes d'une évolution nouvelle, &, en même temps, commencent à poindre des signes avant-coureurs d'un art plus léger, plus gracieux, mais aussi plus mince & moins solide.

De même, parallèlement & à travers tous les intermédiaires & tous les mélanges, la technique passe de la gravure au burin sage, régulière & bien ordonnée, à l'eau-forte libre, capricieuse & pleine de fantaisie qui triomphera au siècle suivant.

Le rapprochement des deux termes extrêmes est par lui-même fort significatif. Le siècle commence avec Léonard Gaultier & finit avec Sébastien Leclerc (pl. XLVIII). Entre ces deux illustrateurs, il y a toute une grande époque de l'histoire du livre.

Au temps où règne presque sans partage le procédé du burin, les premiers maîtres de l'heure, en fait d'illustrations, sont Thomas de Leu & Léonard Gaultier. Leurs noms, & leurs noms presque seuls, se lisent au bas des planches de tout ouvrage dont l'édition est tant soit peu soignée.

Leurs images présentent souvent un double intérêt. L'un & l'autre de ces artistes sont d'excellents graveurs de portraits. En tête de maints volumes, ils ont buriné le buste de gens dont la physionomie sans eux nous serait totalement inconnue. C'est ainsi que la taille-douce de Thomas de Leu, placée dans l'édition des *Eßais* de 1608, est la seule effigie de Montaigne qui présente quelque chance d'être ressemblante.

Les planches gravées par Léonard Gaultier, pour le livre du R. P.

NEPTVNE ET AMYMONE. 61



DIALOGVE.

D. *Pourquoy fuys tu Amymone,*
Neptune qui te talonne,
Et reçois dedans ton cœur,

Si i'estois au Dieu de l'onde,
Ie deuiendroy trop feconde:
Iamais la virginité.

PHILOSTRATE, *Les Images ou Tableaux de platte peinture.*

Traduction française de Blaise de Vigenère.

Gravure de Thomas de Leu, d'après Antoine Caron.

(Paris, 1614.)

de Requieu, *La Conférence des figures mystiques de l'Ancien Testament avec la Vérité évangélique* [1], ont eu une singulière fortune. Peu après l'apparition de ce petit volume, elles ont servi de «patrons» pour les vitres émaillées qu'un groupe de bourgeois du quartier de la Sorbonne offrit à l'église tout nouvellement construite de Saint-Etienne-du-Mont. Le fait fut constaté à la fin du siècle dernier par un des vicaires de cette église [2]. Et, après la guerre, il fut confirmé par M. Terrasse qui put distinguer sur les verrières les dates de 1613 & 1623 [3] & qui sut retrouver un des exemplaires de l'ouvrage du P. Requieu [4]. L'un de ces vitraux avait été donné par un marchand imager bien connu, Jean Le Clerc. Il correspondait à la planche du livre VII, celle qui met en parallèle Moïse montrant le sang du sacrifice, & Jésus élevant l'hostie. La gravure du livre III, ici reproduite (pl. XLVIII *a*), est sans doute la plus intéressante de toutes, d'abord parce que le peintre verrier l'a très exactement copiée, ensuite parce que le graveur s'était lui-même étroitement conformé au texte de l'auteur. Il s'agit de l'arche de Noë & du vaisseau de l'Église. Noë «d'un visage sévère reprend aigrement les vices de son temps»; & Jésus au gouvernail protège «l'Église des fidèles, assistée du Saint-Esprit, contre les violentes agitations des vents d'hérésie, d'infidélité, & d'idolâtrie».

Léonard Gaultier, comme Thomas de Leu, taille le cuivre avec un peu de raideur, mais avec beaucoup d'habileté. Si le burin du premier paraît souvent plus dur & plus pesant, ce défaut peut provenir du dessin interprété. Lorsque les deux graveurs travaillent d'après le même artiste, leurs touches se ressemblent davantage, témoin certaines planches qu'ils ont signées dans la première des grandes publications illustrées du XVII[e] siècle.

Ce livre, un in-folio, intitulé *Les images ou tableaux de platte peinture*

[1] Paris, 1602, in-8°. Ce livre est presque introuvable; on n'en connaît actuellement que deux exemplaires, l'un à Paris dans la collection Gallice, l'autre à la bibliothèque d'Amiens.

[2] *Bulletin du bibliophile*, t. VII, p. 252.

[3] *Revue du XVI[e] siècle*, t. VIII, fasc. 1, 2, p. 111.

[4] Ce qui permit de restaurer les vieilles verrières détériorées par le temps & encore plus par le démontage nécessité par la guerre.

des deux Philostrates, mis en françois par Blaise de Vigenere, parut à Paris, en 1614. Les 69 tailles-douces [1] dont il était orné firent son succès (& un succès persistant, puisque, de 1614 à 1637, il fut cinq fois réédité). Ce sont des compositions mythologiques dont le style relève, tant par l'esprit général que par les proportions des figures, de l'École de Fontainebleau. La plupart sont l'œuvre d'un des derniers peintres de la Renaissance française, Antoine Caron, & ce n'est pas là un des moindres intérêts de l'ouvrage. Les historiens d'art font honneur à cet artiste des fameux cartons des tapisseries d'Artémise. Mais ce n'est qu'une présomption, & la seule œuvre de Caron bien authentique, ce sont les images des «Tableaux de Philostrate» qui ne ressemblent en rien à ces tapisseries & qui, elles, sont signées. L'un des graveurs, Thomas de Leu, est, du reste, le propre gendre du peintre.

La planche de *Neptune & Amymone* (pl. XLIX) fait bien voir la meilleure «touche» des illustrateurs français du temps.

Si le faire de Thomas de Leu y apparaît comme maniéré & un peu monotone, sa gravure du moins est nette & claire, & par là déjà dans le goût du siècle.

Thomas de Leu a dû mourir vers 1615. Il avait commencé à graver des figures de livres aux environs de 1580, à la même époque que son émule Léonard Gaultier qui lui survécut une quinzaine d'années. Les détails de leur existence à l'un & à l'autre sont à peu près ignorés. On ne connaît même pas le lieu de leur naissance.

Il est probable que Léonard Gaultier, à en juger par la technique de ses premières œuvres, fut un instant l'élève d'Étienne Delaune [2]; il a dû subir ensuite & assez fortement l'influence de maîtres moins charmants.

Ce qui caractérise sa manière, c'est une touche franche, un rendu précis & une préférence pour la traduction des choses de la réalité. Ces qualités en ont fait un excellent graveur de portraits & elles se retrouvent plus ou moins dans tous ses travaux pour les libraires. Là où il est per-

[1] Gravées par Thomas de Leu, Léonard Gaultier, Jaspar Isac, ou par des artistes restés inconnus parmi lesquels pourrait être le Flamand Collaert.

[2] En exil, à Strasbourg, après la Saint-Barthélemy.



A. de Pluvinel, *L'Instruction du Roy en l'exercice de monter à cheval.*

Gravure de Crispin de Passe le Jeune.

(Paris, 1625.)

mis de penser que Léonard Gaultier a gravé d'après lui-même, l'image la plus allégorique n'est jamais tout à fait fictive.

Pour des motifs d'ordre divers, beaucoup d'artistes flamands ou hollandais vinrent séjourner ou se fixer à Paris aux environs de 1620. L'un d'eux, Crispin de Passe le jeune, fils du graveur d'Utrecht, fut appelé en France pour enseigner le dessin aux pages de la Cour; &, à l'heure même où Rubens décorait le palais du Luxembourg, il fut chargé d'illustrer l'ouvrage qu'Antoine Pluvinel, sous-gouverneur & maître d'équitation de Louis XIII, consacrait à la gloire de son enseignement.

Ce livre parut en 1623 sous le titre de *Maneige Royal,* &, en 1625, sous celui de l'*Instruction du Roy en l'exercice de monter à cheval*... [1]. Dans les soixante & quelques planches dessinées par Crispin de Passe & gravées soit par lui, soit par son frère Simon, se dressent de beaux chevaux que contemple ou monte le jeune roi, alors un gros lourdaud. Tout autour se presse le groupe des courtisans ordinaires, d'Épernon, Chevreuse, Guise, Montmorency (pl. L).

Ce sont de belles estampes d'un dessin précis, pris sur le vif, où les détails sont exacts & où les personnages ressemblent aux portraits que l'on connaît d'eux par ailleurs. Le faire du graveur est large, sans raideur ni trop de monotonie, mais il y manque ce «colorisme» que Rubens enseignait alors à ses traducteurs. La note générale est un peu grise, un peu terne; &, comme la lumière, l'esprit & l'imagination y font défaut [2]. Ces qualités, le livre illustré français n'allait pas tarder à les acquérir.

Le changement d'orientation qui se marque à partir de 1630 dans la vie intellectuelle & artistique de la France, a eu naturellement sa répercussion sur le livre illustré.

Dans ce domaine spécial, le mouvement s'opéra sous l'influence à la

[1] In-folio, Paris, 1623, 1625, 1627, 1629, & Francfort, 1628. Dans cette dernière édition, les figures sont des copies faites par Merian qui y a ajouté des paysages parisiens.

[2] Ce beau livre est cependant presque à la hauteur de cette *Académie de l'Épée* de Thibault, qui parut à Anvers, en 1627, & où collaborèrent les graveurs de Rubens.

fois directe & indirecte du grand artiste — on pourrait dire du grand magicien — qui fit de l'eau-forte la traduction la plus vive & la plus étincelante de l'idée.

Jacques Callot (1592–1635) avait quitté tout jeune sa ville natale Nancy, pour l'Italie. Il y resta vingt ans, puis, devenu célèbre & parvenu à la suprême maîtrise de son art, il rentra dans sa patrie.

En 1627, de grandes fêtes furent organisées à la cour de Lorraine, en l'honneur de la fameuse duchesse de Chevreuse. Le prince régnant voulut en immortaliser le souvenir par une publication imprimée. C'est Callot qui fut chargé & de la dédicace & des images. Ce recueil, *Le Combat à la Barrière* par H. Humbert [1], fut aussitôt recherché par tous les amateurs de beaux livres. Du fond de la Provence, Peiresc en réclamait un exemplaire à l'un de ses amis Dupuy de Paris, car à Aix, écrivait-il, il n'en trouve que d'«imperfect».

Par suite de dimensions mal prises, Callot avait dû graver deux fois certaines planches. *L'entrée de M. de Couvonge...* (pl. LI) est du nombre. C'est, pour cette raison peut-être, l'une des pages les plus brillantes du livre ainsi que l'une des plus caractéristiques de la manière, vive & spirituelle entre toutes, de l'aquafortiste [2].

Le succès de cette publication, comme la grande vogue qui commençait à s'attacher partout aux moindres productions de Callot, piqua d'émulation les illustrateurs parisiens. Mais comment faire parler le cuivre comme le maître? comment découvrir le secret de ses tailles élégantes, nettes, précises, de ces tailles qui semblent effleurer le papier plutôt que le toucher.

Ce secret — dans la mesure où le talent tient à un procédé — l'artiste lorrain le communiqua lui-même, lors d'un séjour fait à Paris vers 1630, à deux graveurs de ses amis. Au buriniste Michel Lasne, il apprit à savoir ménager les lumières, dégrader les ombres & mettre bien en relief les premiers plans. A l'aquafortiste Abraham Bosse, il ensei-

[1] In-4°, Nancy, 1627. — Pour les détails de la fête & de la publication, voir E. Bruvaert, *Vie de Jacques Callot*, in-4°, Paris, 1912, p. 111.

[2] Le dessin original (crayon noir & bistre) est au Louvre, n° 1780.



H. Humbert, *Le Combat à la barrière.*

Gravure de Jacques Callot.

(Nancy, 1627.)

gna l'emploi du vernis dur, il lui en confia la recette, il lui en donna une provision.

Les relations entre Callot & Michel Lasne furent si cordiales qu'elles les amenèrent à une collaboration étroite. Les deux artistes travaillèrent quelquefois sur la même planche. L'ouvrage de Balzac intitulé *Le Prince*[1] contient un frontispice où le médaillon de Louis XIII, buriné par l'un des deux amis, se présente encadré de petits paysages tracés par la pointe de l'autre[2].

A l'époque de la présence de Callot à Paris, Michel Lasne, même quand il travaillait seul, gardait quelque chose de la vie, de la verve du maître lorrain, & cela en dépit de toutes les différences de style & de technique. Le Louis XIII à cheval devant une mer orageuse, & comme en gloire, qui est placé en tête du *Théâtre géographique* de la Roche Maillet[3] (pl. LII), a une allure tout autre que ce que Lasne avait fait jusque-là & que la plupart des planches qu'il grava après 1633. Une influence aussi forte devait être particulièrement signalée dans une histoire du livre français, car pendant près de trente ans Michel Lasne fut l'un des illustrateurs les plus recherchés par les éditeurs.

Ce graveur qui, le premier parmi les gens de sa profession, eut l'honneur d'être logé au Louvre, est né à Caen aux environs de 1590 & est mort à Paris en 1667. Il a traduit sur le cuivre les jolies compositions de Daniel Rabel pour le livre de La Serre, *Les Amours du Roi & de la Reine*[4], & pour les cinq volumes de l'*Astrée*[5]. Plus tard, il grava le frontispice du *Cid*[6] & l'excellent portrait de Corneille destiné à orner la première édition des œuvres complètes du grand poète[7]. C'était un dessinateur habile que Michel Lasne & un buriniste capable de travaux

(1) In-4°, Paris, 1631.
(2) Réciproquement, Lasne a gravé les portraits princiers placés en marge du *Siège de Ré*.
(3) In-folio, Paris, 1632.
(4) In-4°, Paris, 1625.
(5) In-8°, Paris, 1633.
(6) In-8°, Paris, 1637.
(7) In-8°, Paris, 1643.

de virtuose; mais, comme artiste & comme homme, il manquait un peu de personnalité.

Au contraire, le second des amis de Callot, Abraham Bosse, n'eut que trop de caractère; & ce trait psychologique fit à la fois son génie & son malheur.

En adoptant la technique de l'eau-forte sur vernis dur, préconisée par le grand maître de la pointe, Bosse ne chercha nullement à imiter ou à pasticher les *Caprices* ou les *Balli*. Il reçut, de Callot, des conseils & il sut en faire son profit; mais il adapta le procédé à son tempérament très différent de celui du Lorrain. Sur les tables de cuivre où Callot emporté par sa verve & son caprice avait fait de la poésie, Bosse fit de la prose, de la très belle prose. Il se créa une manière qui n'est qu'à lui, & trouva le moyen de rester original même en gravant les dessins d'autrui.

Tout le monde connaît les estampes en feuilles où cet artiste a fixé pour la postérité toute la vie bourgeoise du temps de Richelieu & de Mazarin. Ses illustrations de livres sont tout aussi intéressantes, soit qu'il se traduise lui-même (pl. LIII), soit qu'il interprète les inventions de son collaborateur ordinaire le peintre Claude Vignon (pl. LIV *a*).

Bosse est un réaliste, mais son réalisme n'est pas la vision du laid & du trivial. Il sait rester vrai & exprimer ce qu'il y a dans la vérité de gravité & même d'élégance. Dans ses gravures, le dessin paraît d'une fidélité aussi scrupuleuse que la pointe est honnête & franche. Telle son œuvre dernière, les figures de plantes de l'ouvrage de Dodart, tels ses premiers travaux parmi lesquels les illustrations du livre de D'Hozier, *Les noms, surnoms, qualités, armes & blasons des Chevaliers & Officiers de l'Ordre du S. Esprit*[1]. La planche du festin présente la scène dans toute son exactitude, depuis le détail du verre unique passé à la ronde, jusqu'à celui des montants de la cheminée, deux satyres de bronze attribués à Benvenuto Cellini & aujourd'hui disparus (pl. LIII).

Comme Michel Lasne, Bosse a beaucoup travaillé pour les libraires. Les planches qu'il a signées sont relevées d'une pointe de romantisme,

[1] In-4°, Paris, 1633.



LA ROCHE-MAILLET, *Théâtre géographique du royaume.*

Gravure de Michel Lasne.

(Paris, 1632.)

qui semble prouver qu'il lisait les livres qu'il illustrait & en goûtait les tendances héroïques ou chevaleresques. L'*Ariane* de Desmarets[1] a dû lui plaire. Le frontispice (pl. LIV *a*) est une véritable «Orientale»; ce sont déjà *Les Adieux de l'Hôteſſe arabe*

> Adieu, voyageur blanc! J'ai sellé de ma main,
> De peur qu'il ne te jette aux pierres du chemin,
> Ton cheval à l'œil intrépide;
> ....

Cet exotisme ne vient pas seulement du dessinateur Vignon qui rentrait d'Espagne, on sent qu'il était aussi dans l'imagination du graveur. Toutes les figures de ce livre donnent l'impression que les illustrateurs ont rêvé les rêves de leur génération.

Bosse (1602–1676) est un étrange personnage. Si ses gravures ont tant d'accent, c'est que cet artiste est un homme qui a des idées, qui sait ce qu'il veut, & qui le veut fortement. Originaire de Tours, il est venu jeune à Paris & a appris son métier chez son parent l'éditeur Melchior Tavernier. Là se bornent les renseignements donnés par les historiens d'art sur les débuts de cet artiste. Certainement Bosse a dû soit recevoir, soit se donner lui-même, une instruction supérieure à celle des apprentis graveurs. Ses connaissances scientifiques, ses traités techniques & jusqu'à ses querelles témoignent d'une culture fort au-dessus de la moyenne. Sa grande maîtrise comme graveur deux fois le fit appeler aux postes qu'il méritait, à l'Imprimerie Royale d'abord, ensuite à l'Académie Royale de peinture & de sculpture. Mais, pour des motifs restés obscurs, une cabale se forma contre cet artiste si probe & si droit. On l'enveloppa d'intrigues, on incrimina son caractère, on le dit «fou de perspective»... & le malheureux mourut dans la disgrâce & dans la misère.

Le style innové par ce graveur s'est prolongé dans le livre illustré français jusqu'après 1660, cependant il demeure aujourd'hui plus particulièrement caractéristique du temps de Richelieu.

[1] In-4°, Paris, 1639.

Vers 1640, la création de l'Imprimerie Royale amena un nouveau tournant dans la manière d'entendre l'illustration d'un ouvrage de l'esprit. Puis, parallèlement, des tendances autres se firent jour.

Richelieu avait fait installer au Louvre des presses spéciales pour le tirage des planches destinées à l'ornement des publications officielles. En même temps, il avait décidé que Poussin donnerait les dessins & que les meilleurs des burinistes ou des aquafortistes du royaume les graveraient.

Poussin n'a composé que trois frontispices. (Ils sont trop connus pour les décrire.) Mais ces trois dessins ont suffi pour fixer le style des illustrations de l'Imprimerie Royale. Ils ont donné le ton; & alors, pour la première fois, le livre imprimé français s'éleva, tels au XIVe siècle les manuscrits enluminés à Paris, au premier rang en Europe. Tout concourut à en faire une œuvre de haute tenue harmonieuse & grave, figures, fleurons, lettres grises & jusqu'aux caractères & au papier [1]. Ce fut de l'art & du grand art.

Du trop grand art peut-être... on ne put s'y maintenir longtemps. A la mort de Richelieu, il fallut redescendre de l'Empyrée sur la terre de France, tandis que Poussin brisait ses chaînes d'or & regagnait sa petite maison de Rome. Le goût classique subsista, mais les successeurs du grand peintre mêlèrent à leurs compositions des éléments pris dans une réalité plus proche, ainsi Grégoire Huret dans le beau frontispice des *Guerres Civiles* de Davila [2]. D'autres, comme Jacques Stella, se perdirent dans des allégories assez fades. Le meilleur de tous ces illustrateurs fut sans conteste le graveur qui avait fixé sur le cuivre les frontispices de Poussin, Claude Mellan. Cet artiste a dessiné & buriné pour les *Ordonnances Royaux*... de 1644 [3] une planche qui est un joli petit tableau d'histoire. La composition n'a rien de raide ni d'apprêté. Un enfant de quatre ans, soutenu par une femme en deuil, sourit à des hommes austères à genoux devant lui : c'est Louis XIV qui donne sa première audience aux

(1) Voir, par exemple, le *Virgile* du Louvre. In-folio, Paris, 1641.
(2) In-folio, Paris, 1644.
(3) In-folio, Paris, 1644.



D'HOZIER, *Les noms, surnoms... des chevaliers & officiers de l'ordre du Saint-Esprit.*

Gravure d'Abraham Bosse.

(Paris, 1633.)

magistrats de sa bonne ville de Paris (pl. LV). Toutes les têtes sont des portraits. Or l'un de ces personnages intéresse tout particulièrement l'histoire du livre. L'homme au premier plan, à la gauche du roi, n'est autre que Sébastien Cramoisy, l'héritier & successeur des libraires de la Sainte-Union, premier directeur de l'Imprimerie du Louvre, & roi de la rue Saint-Jacques, le royaume des libraires.

L'auteur de cette belle estampe, Claude Mellan (1598–1688), est un Picard. Après un court séjour à Paris, il partit pour l'Italie. Il y passa une quinzaine d'années, & c'est de Rome qu'il rapporta le système de taille unique qui caractérise sa manière de graver. Il l'avait empruntée au graveur Villamène, mais il l'avait faite sienne en la perfectionnant & en la raffinant pour mieux interpréter les dessins à peine indiqués du Bernin. La technique de Mellan a quelque chose de sculptural, ses planches donnent l'impression d'un bas-relief. Attaché au personnel de l'Imprimerie Royale peu après son retour en France, Mellan en fit partie jusqu'à sa mort. Cependant, vers la fin de sa vie, il fut surtout employé aux Gobelins à la gravure des recueils des statues du roi. Rien ne convenait mieux à sa manière.

En dehors des volumes de l'Imprimerie Royale, sous la régence d'Anne d'Autriche, l'illustration du livre se ramène à deux types bien tranchés. L'un est plein de fantaisie dans le dessin, & de miroitement caressant dans le jeu de la pointe. L'autre, par le ton & par la technique, appartient au genre dit académique; cent cinquante ans à l'avance, il évoque l'école de David.

Le premier type marque, pour ainsi dire, le second stade de l'influence exercée par Jacques Callot & la faveur non plus de ses élèves directs, mais des artistes qui surent le mieux imiter & pasticher sa manière. Le plus brillant des illustrateurs de cette école fut le Florentin Stefano della Bella (1610-1664). Il vécut dix ans à Paris, & il y travailla beaucoup. Il illustra la *Mirame* de Richelieu[1] & traça pour le *Recueil des Œuvres Burlesques...*[2] de Scarron le plus spirituel des frontispices.

[1] In-folio, Paris, 1641.
[2] In-4°, Paris, 1648.

Mais «M. de la Belle», c'est ainsi qu'on l'appelait en France, abandonna les tailles droites & fermes de Callot pour faire chatoyer des hachures souples & sinueuses.

Plus fidèle à l'inspirateur choisi se montra le Troyen Nicolas Cochin (1610–1680?). Cependant, sa manière garde quelque trace du style de Bosse dont Cochin fut très probablement l'élève, & quelque trait aussi de son goût de Champenois opposé à toute outrance. L'influence de Callot sur cet artiste est très sensible dans les planches du livre de G. de la Chapelle, *Recueil de divers portraits des Principales Dames de la Porte... tirées au naturel sur les lieux* (1) (pl. LIV *b*).

Dans la préface, l'auteur, un peintre de Caen, raconte qu'il a fait les dessins en présence de l'ambassadeur de France qui peut en certifier l'exactitude :

« J'ai esté curieux d'observer jusques au moindre traict tant de broderie que de pierrerie... J'ay outre cela desseigné l'éloignement... représentant en petit Constantinople & son port.»

Cependant, la disposition générale des compositions gravées est tellement semblable à la formule que Callot a rendue classique dans le portrait de son ami Deruet — une haute figure dressée au premier plan devant un paysage minuscule profilé dans le lointain — que l'on ne peut s'empêcher de penser que Cochin, en interprétant les peintures originales, a consciemment ou inconsciemment souligné un contraste beaucoup plus légèrement indiqué.

Sans nier que le meilleur de l'œuvre de Cochin soit les pittoresques vignettes dont il a égayé les bordures des cartes des conquêtes de Condé & de Turenne, il faut demander un peu de justice pour son talent d'illustrateur. C'est la libre fantaisie de sa pointe qui fait des illustrations de *La Finta Pazza* (2) de fort jolies gravures, & qui corrige ce qu'il y a d'insolite ou de singulier dans les décors reproduits. Celui du prologue est censé représenter une île de la mer Égée au temps de la guerre de

(1) In-folio, Paris, 1648.

(2) In-folio, Paris, 1645. Le titre exact est : *Feste Theatrali per la Finta Pazza*, drama del sig. Giulio Strozzi.

J. Desmarets, *L'Ariane.*

Gravure d'Abraham Bosse, d'après Claude Vignon.

(Paris, 1639.)

G. de la Chapelle, *Recueil des divers portraits des Dames de la Porte.*

Gravure de N. Cochin.

(Paris, 1648.)

Troie, & il n'offre aux yeux surpris qu'une vue du pont Neuf encadré de murailles moyenâgeuses (pl. LVI).

L'exemple type du second système d'illustration en vogue au milieu du XVII[e] siècle est le volume connu sous le nom de *Livre de Valdor*. Le titre exact est *Triomphes de Louis le Juste...* [1]. Sans être une publication officielle, cet ouvrage en a tous les caractères; &, dès le début de l'entreprise, la reine la subventionna généreusement. C'est un véritable monument à la gloire de Louis XIII & des hauts faits de son règne. L'auteur — il serait peut-être plus exact de dire l'impresario — est un Liégeois, fils d'artiste & artiste lui-même, qui était à Paris résident de l'Électeur de Cologne. A en croire les pages préliminaires du livre, ce serait lui, Jean Valdor, qui aurait eu l'idée du texte & des images, & qui même aurait dessiné & gravé toutes les planches. Il n'est pas très facile de démêler la part qui lui revient au juste dans cette très importante publication illustrée. Mariette l'a réduite à peu de chose. Il dit que les portraits furent gravés par Natalis d'après Sébastien Bourdon; puis il ajoute, parlant de Valdor :

«Il emprunta différentes mains tant dessinateurs que graveurs»;
& plus loin :

«Ce Valdor se donnoit pour peintre & ne peignoit point. Il entreprenoit des ouvrages qu'il faisoit exécuter par d'habiles gens qui luy étoient dévoués.»

A part deux ou trois planches signées «G. Ladame», toutes les gravures du livre — il y en a 152 — sont anonymes; & des factures différentes témoignent de mains diverses. L'illustration est composite comme le texte lui-même. Là, dans une tête de page ou dans un arrière-plan, ou encore dans quelque figure ailée, on reconnaît du «Della Bella». Ici, on est fort embarrassé pour hasarder une attribution, car, bien ou mal gravée, la page a de l'ampleur, de l'envergure. Le dessinateur a dû vivre à Rome; c'est tout un décor antique que sa composition évoque, temples, toges, statues. L'un de ces «habiles», dont parle Mariette, ne pourrait-il

[1] In-folio, Paris, 1649.

pas être Le Brun, tout jeune alors, & tout récemment rentré d'Italie? Quant au graveur, sa manière rappelle celle de Pierre Daret.

Ce n'est pas une illustration banale & courante que le frontispice composé en l'honneur d'Hercule, protecteur des arts & des sciences, dont la massive statue fait contraste avec le buste enfantin du roi de France (pl. LVII). Une autre des planches de ce livre mérite une certaine attention. Elle souligne qu'il fut publié en pleine Fronde. Il s'y agit de la paix de Casal; la tête du négociateur a visiblement été grattée & regravée : c'était Mazarin.

Lorsque le ministre impopulaire put rentrer à Paris, la mode en fait d'illustration n'avait pas beaucoup changé. Mais le goût des textes ornés d'images s'était affirmé, répandu, développé. Pour donner satisfaction à ce besoin d'art, les éditeurs firent appel à des hommes nouveaux. Si néanmoins la grande édition de *La Pucelle* de Chapelain [1] parut avec 13 planches gravées par Abraham Bosse, d'après Vignon, c'est que Chapelain appartenait à la génération de ces artistes & qu'il fit les frais de l'édition [2].

Parmi les beaux livres publiés entre 1650 & 1660, figure au premier rang la *Fête & pompeuse cérémonie du Sacre* [3]. Le volume est de peu d'épaisseur, en revanche il est de haute taille. Il contient trois grandes planches dessinées par l'ingénieur du roi H. Avice, & gravées par Jean Lepautre. Les dessins existent; ils ont permis de discerner combien le graveur a su par son art en faire valoir les précisions ou en corriger les faiblesses [4]. Lepautre (1618-1684) prélude ici à sa besogne d'illustrateur des fêtes de la cour, mais déjà il paraît en pleine possession de son talent.

Cet artiste, fils, père, frère & oncle d'artistes, est un Parisien qui prit part aux jeux de la Fronde & qui, par une caricature, risqua alors de

[1] In-folio, Paris, 1656.

[2] Elle lui coûta, dit-on, 2,000 livres.

[3] In-folio, Paris, 1655.

[4] L'auteur les avait exécutés de la main gauche, après avoir perdu la droite sur un champ de bataille.



Ordonnances royaux sur le faict & jurisdiction de la Prévosté de Paris.

Gravure de Claude Mellan.

(Paris, 1644.)



Giulio Strozzi, *Feste theatrali per la Finta Pazza.*

Gravure de N. Cochin.

(Paris, 1645.)

briser son avenir. Il revint vite en faveur & acquit bientôt une célébrité européenne. Sa grande imagination, tant admirée par Le Bernin, lui fit inventer tout le style décoratif de Versailles, avant même que le roi songeât à Versailles. Il savait avec un talent aussi sûr se plier à l'exactitude nécessaire dans la traduction des choses de la réalité. Les planches du livre du sacre, & particulièrement celle qui laisse voir le chœur de la cathédrale de Reims, témoignent d'une compréhension du gothique bien supérieure à celle des illustrateurs du sacre de Charles X.

Boileau a parlé, dans son *Art poétique,* de ces poètes dont la secrète ambition est de se présenter au public, en tête de leurs recueils,

Couronnés de lauriers par la main de Nanteuil.

Ce fut, en effet, le grand luxe à partir du moment où le maître portraitiste commença à être connu. Un luxe encore plus grand fut d'offrir au lecteur, non pas un, mais deux portraits burinés par Nanteuil. Quand quelque Mécène acceptait la dédicace d'un ouvrage & contribuait par un présent aux frais de l'édition, son image précédait celle de l'auteur. Ainsi voisinent le duc de Longueville & Chapelain dans *La Pucelle,* ainsi la reine Christine de Suède & Georges de Scudéry dans le poème de l'*Alaric*[1] (composé en l'honneur des aïeux présumés de cette princesse). Cette gravure est un des premiers portraits de femme que compte l'œuvre de Nanteuil (où, du reste, ils sont assez rares). C'est une œuvre de début, exécutée d'après le peintre Sébastien Bourdon[2], mais déjà, par le rendu du regard & l'étude serrée de la physionomie, la planche porte bien la griffe du maître (pl. LVIII).

Nanteuil (1618?–1678) est un artiste trop célèbre pour qu'il soit ici nécessaire de caractériser ce qui fait l'incomparable mérite de son burin, ou pour insister sur la personnalité de ce Rémois doux, sociable & plein de mesure en même temps que passionnément épris de son art.

[1] In-folio, Paris, 1654.

[2] D'après une tradition, la reine aurait fait poser une de ses dames d'honneur, mais l'assertion ne paraît pas exacte.

Nanteuil ne s'est occupé de buriner des planches de livres que par occasion[1]. Au contraire, François Chauveau (1613–1676) est un véritable illustrateur de profession. Fils d'un gentilhomme ruiné, ce graveur sut tirer un gagne-pain d'un art d'agrément, appris aux jours heureux. Il avait beaucoup d'imagination; il travaillait vite; sa manière plaisait au public; auteurs & éditeurs le firent beaucoup travailler. Ses premières planches remontent à la fin du règne de Louis XIII, & sa dernière œuvre est l'ébauche du frontispice des *Plaideurs,* en 1676[2]. La nécessité où s'est trouvé Chauveau de produire beaucoup a quelquefois nui à la qualité de ses planches. Très souvent aussi, il a eu le tort de laisser apposer son monogramme au bas de figures faites pour ainsi dire à la grosse dans son atelier. Enfin, les critiques d'art de son siècle ont prétendu que ses compositions laissaient trop voir qu'il n'avait pas fait le voyage d'Italie. Cependant, quand Chauveau s'appliquait, quand il prenait son temps, il faisait de fort jolies choses. Sur un thème donné, il savait broder d'élégantes variations. Il excellait à commenter un texte, à le synthétiser dans une scène précise & claire, & à graver ensuite son dessin d'une pointe souple & facile. Les figures qu'il a composées pour l'*Alaric* de Scudéry valent mieux que le poème. Elles ont du charme, de la fraîcheur, du mouvement, de la variété. Chauveau n'est pas plus embarrassé pour imaginer un palais gothique que pour peindre un site champêtre, l'océan en fureur, ou Rome en flammes.

Aussi bonnes, & plus intéressantes à certains égards, sont ses illustrations des *Délices de l'Esprit* de J. Desmarets[3]. La disposition en est très particulière & fort différente du système ordinaire. Au lieu de dessiner une figure à pleine page, Chauveau a imaginé de diviser en trois parties le champ de la planche & de concentrer le sujet en un espace compris entre deux grandes frises. Le motif ornemental est assez rare; il consiste en de hautes lettres majuscules entrelacées. Quant au tableau, c'est

[1] Il a cependant signé deux ou trois frontispices, soit comme dessinateur, soit comme graveur.

[2] Ce frontispice fut repris & terminé par Sébastien Le Clerc.

[3] In-folio, Paris, 1658.



Hélio Léon Marotte Paris

Jean VALDOR, *Les Triomphes de Louis le Juste.*

Gravure anonyme.

(Paris, 1649.)

surtout l'image d'un décor pris dans la réalité contemporaine : appartements, meubles, costumes, tout s'y trouve. L'une des planches offre la vue d'une galerie de palais, toute remplie de statues, d'objets d'art, d'estampes. Le lecteur peut se croire chez Fouquet ou chez Mazarin [1] (pl. LIX).

Comme la date de 1630, celle de 1660 ouvre une nouvelle ère dans l'histoire du livre du XVIIe siècle. Ici, l'évolution va se faire d'une manière insensible. Il n'y a aucun bouleversement, ni dans la technique ni dans les goûts du public; &, bien loin de chercher à l'étranger quelque grand modèle à imiter, on semble faire acte de foi dans le savoir-faire national. De plus, tout d'abord, rien ne change, ni les types, ni les formules, ni même les artistes.

Pendant plus de quinze ans encore, ce sont toujours François Chauveau & Jean Lepautre qui décorent les grandes publications d'apparat. Seulement ils travaillent maintenant pour le roi. De tout leur talent, de tous leurs efforts, ils s'ingénient à fixer sur le cuivre la vision des spectacles & des plaisirs de la cour. Lepautre collabore avec Israël Silvestre aux planches magnifiques des volumes de Félibien sur *Les Fêtes de Versailles* [2]. Chauveau grave les figures du grand Carrousel de 1662, figures qui illustrent «superbement» soit le texte français de Charles Perrault, soit le texte latin de Fléchier, intitulé *Courses de Têtes & de Bagues* [3].

Chauveau — Chauveau toujours — consacre dans les frontispices de *Thésée* & d'*Alceste* la jeune gloire de l'Académie de musique naissante. Puis, à la veille de sa mort, il signe la planche du *Concert Royal* donné au Trianon de Porcelaine [4], planche qui est un véritable chant du cygne. Il est vrai qu'au cours des mêmes années paraissent avec son monogramme les vignettes des *Fables* de La Fontaine & les figures de la

[1] Ce livre est l'un des rares volumes de luxe du XVIIe siècle où figurent quelques spécimens de gravures sur bois. Aucune n'est signée, mais l'illustrateur, Chauveau, passe pour avoir fait quelques essais en ce genre.

[2] In-folio, Paris.

[3] In-folio, Paris, 1670.

[4] Planche des *Fêtes de Versailles.*

fameuse *Bible de Royaumont* [1], mais comment croire qu'elles soient de la même main?

Cependant, en dépit des apparences, un art nouveau est déjà né. Colbert, en 1667, a créé aux Gobelins un enseignement officiel de l'art de graver, & il y a adjoint un atelier d'État où sont attachés les meilleurs graveurs du royaume. Cette fondation a eu sa répercussion sur le livre illustré. Les publications des Gobelins, comme celles de l'Imprimerie Royale, font office de diapason. Elles donnent le ton; la mode suit, & avec juste raison. Ne sont-ce point d'admirables planches que celles des publications académiques &, en particulier, que le frontispice du livre de Dodart *Mémoire sur les Plantes* [2]...?

Par contre, l'embrigadement de tout artiste bien doué au service du roi a pour conséquence de raréfier le marché, si l'on peut ainsi s'exprimer... Les éditeurs ont de plus en plus de difficultés à rencontrer de bons illustrateurs, ou s'ils en trouvent, ils doivent traiter à des prix qu'ils ne veulent ou ne peuvent pas donner. Alors, d'année en année, ils commandent des travaux moins importants, un simple frontispice, un portrait ou même seulement un fleuron. Si, par hasard, un auteur exige beaucoup d'images, elles sont petites, & gravées par quelque débutant... Très probablement, c'est cette circonstance d'ordre économique qui a servi de cause, au moins occasionnelle, à la métamorphose du gros in-folio à figures du XVIIe siècle en ce petit volume à vignettes qu'est, sauf exceptions, le livre de luxe du siècle suivant.

Certains éditeurs firent effort pour soutenir la concurrence royale, & maintenir au niveau de l'art des Gobelins les ouvrages illustrés en vente dans leurs boutiques soit au Palais, soit dans la rue Saint-Jacques (les deux centres du commerce des livres pendant tout le cours du siècle). En 1671, *Les Œuvres Poétiques* du P. Le Moyne [3] paraissent chez Bénard avec un beau frontispice dessiné par Mignard. La même année & chez le même libraire, est publiée *La Dioptrique oculaire* du

(1) In-4°, Paris, 1670.
(2) In-folio, Paris, 1676.
(3) In-folio, Paris, 1671.



G. de Scudéry, *Alaric ou Rome vaincue.*

Gravure de Robert Nanteuil, d'après Sébastien Bourdon.

(Paris, 1654.)

P. Chérubin [1]. Ce traité est orné de fort jolies planches gravées soit par Edelinck, soit par un certain Cossinus [2], peu connu mais fort digne de l'être pour sa gracieuse manière d'égratigner le cuivre. Baltard, l'éditeur de musique, a la spécialité de la vente des livrets d'opéras; pour chacun de ces petits volumes il fait les frais d'une planche qui reproduit le plus beau des décors de la mise en scène, & que grave Daniel Marot d'après Rousseau, ou Dolivar d'après Bérain.

Dans l'illustration du livre de cette époque, l'allégorie continue de tenir une grande place, mais le tableau d'histoire ou la représentation du présent s'y mêle de plus en plus. Souvent, la composition est due à un peintre en renom. C'est Lebrun lui-même qui a dessiné le frontispice d'*Esther* [3]. Il avait présidé à la mise en scène; son dessin doit traduire une vision directe du spectacle donné à Saint-Cyr. Ce sont des compositions dues aux peintres qui travaillent aux Invalides, Jean-Baptiste & Michel Corneille, que grave, pour *Athalie* [4] & pour le *Dictionnaire de l'Académie Française* [5], J. Mariette, le père du célèbre collectionneur.

Les maîtres graveurs employés aux Gobelins recevaient quelquefois du roi la permission de travailler pour le public. Auteurs & éditeurs s'adressaient alors à eux de préférence à tout autre pour un portrait, pour un titre, ou au moins pour quelques fleurons. La signature d'un graveur du roi aidait au succès du livre. C'est ainsi que, dans le domaine de l'illustration, à partir de 1675 environ, Gérard Edelinck succède à Nanteuil, & Sébastien Le Clerc à Chauveau. Les noms de ces deux artistes caractérisent l'art du livre de la fin du XVIIe siècle. Edelinck y a continué la tradition des beaux portraits; Le Clerc a créé la vignette. Avec le burin de celui-là, le «colorisme» des graveurs de Rubens a pénétré en France. Avec la pointe de celui-ci, l'inspiration de Callot a, pour la troisième fois, fait imaginer une manière nouvelle.

[1] In-folio, Paris, 1671.
[2] Ce mot à consonnance scientifique dissimule celui de Coquin que l'artiste — & pour cause — avait transformé en Cossin.
[3] In-4°, Paris, 1689. — Le graveur est Sébastien Le Clerc.
[4] In-4°, Paris, 1690.
[5] In-folio, Paris, 1694.

Edelinck & Le Clerc arrivèrent à Paris presque en même temps. Edelinck avait quitté Anvers pour solliciter son envoi à l'Académie de France à Rome. Sébastien Le Clerc accourait de Metz pour faire régulariser son brevet d'ingénieur du roi. Colbert sut apprécier le mérite de ces artistes; il décida de les attacher aux Gobelins qu'il venait de fonder; &, grâce à sa protection, tous deux trouvèrent à Paris la sécurité du lendemain ainsi que le succès dû aux bons, aux honnêtes, aux savants travailleurs.

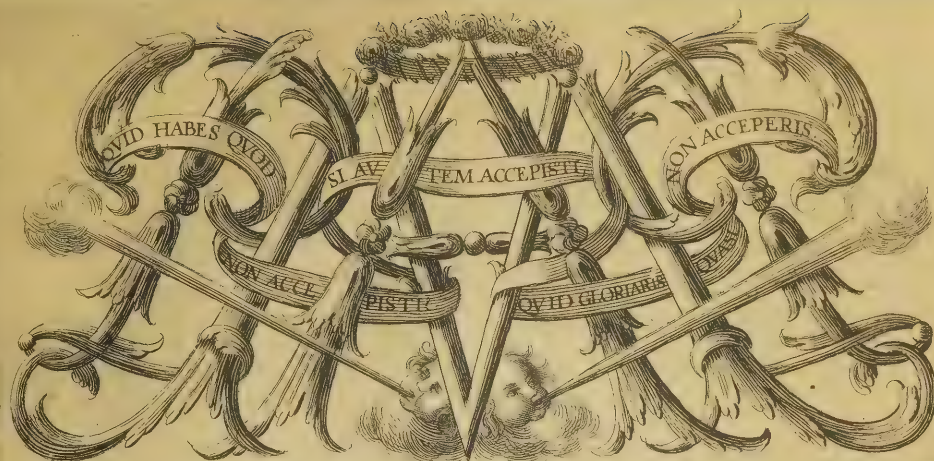
Edelinck s'est essayé dans des genres divers. Il a gravé des frontispices, des fleurons, du même burin que les grands tableaux de Le Brun. Mais c'est avant tout un graveur de portraits. Il est donc naturel qu'il ait collaboré, & beaucoup, à ce beau livre qui s'appelle *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle* (1) & qui est la plus considérable des publications du règne de Louis XIV. Trois hommes en eurent l'idée au même moment, l'auteur du livre, Charles Perrault, le graveur Friquet de Vauroze & l'intendant de Marine Michel Bégon (2). Il s'agissait de choisir les personnages qui avaient le plus contribué à la gloire de la France du XVIIe siècle, & d'ajouter à leur histoire toute la collection de leurs portraits. D'une correspondance échangée à ce sujet, il ressort que, dans la conception première, ce livre devait comprendre 200 planches, & que l'on aurait bien voulu pouvoir les commander toutes à Edelinck. Or, à cette date, une planche d'Edelinck coûtait presque autant qu'un portrait peint par Rigaud. Le nombre total des illustrations fut réduit de moitié; & Edelinck en grava 40 sur les 102 ou 104 (3) que contiennent les deux tomes des *Hommes illustres*. Dans ce Panthéon, Charles Perrault a fait place aux artistes. Quatre graveurs figurent dans le nombre & tous quatre comptent parmi les décorateurs de livres : ce sont Callot, Mellan, Chauveau & Nanteuil (4). L'un des meilleurs portraits de l'ouvrage

(1) In-folio, Paris, 1696-1700.

(2) Ces derniers cédèrent à Perrault leurs notes & documents.

(3) 102 ou 104 selon que les exemplaires renferment ou non les portraits de Pascal & du grand Arnauld que la censure avait fait remplacer.

(4) La postérité a ratifié ce choix, avec cette seule différence qu'aujourd'hui le nom d'Abraham Bosse remplacerait celui de Chauveau.







J. Desmarets, *Les Délices de l'Esprit.*

Gravure de François Chauveau.

(Paris, 1658.)

est précisément la planche d'Edelinck où Nanteuil, « portraituré » d'après un de ses propres dessins, semble sourire à ses successeurs à venir (pl. LX).

Par l'importance de l'œuvre & de l'illustration, le livre de Perrault clôt magnifiquement l'évolution du livre au XVIIe siècle. Mais une publication de cet ordre constitue une exception un peu en marge de l'histoire du livre. L'illustration en usage pour les volumes de luxe, aux approches du siècle nouveau, se présente sous une forme toute différente. La formule nouvelle avait fait son apparition dans un traité... de géométrie.

A peine arrivé à Paris, Sébastien Le Clerc s'était vu recherché par les éditeurs. Dès l'année suivante, 1669, son habileté & son talent étaient fort vantés en tête de l'*Histoire Sacrée en tableaux* (1) de Claude Oronce Finé de Brianville dont il était l'illustrateur. Et, dans le même temps, il donnait de sa valeur d'artiste une preuve plus évidente encore en publiant sa *Pratique de la Géométrie* (2). Il avait imaginé d'ajouter à chaque figure démonstrative un petit paysage pittoresque, coin de bois, bord de rivière, ruines, rixes de soldats, jeux d'enfants.

Ces planches avaient été commencées à Metz, à un moment où Le Clerc avait eu l'occasion d'étudier tout particulièrement l'œuvre de Callot. L'exemple du grand maître lui avait donné le goût de l'eau-forte libre, traitée à la manière d'un croquis à la plume. Il appliqua le procédé à l'illustration d'un texte & peu à peu, sa notoriété aidant, il mit le genre à la mode.

Le système impliquait le petit format & en amena lentement le retour pour l'édition de luxe. Cependant, tout d'abord, une autre solution eut, semble-t-il, les préférences du public & des éditeurs : celle de l'in-quarto avec une gravure à mi-page, c'est-à-dire la solution de la vignette.

A partir de 1680, & surtout quand survinrent les difficultés économiques, si l'illustrateur des volumes de choix est presque toujours

(1) In-12, Paris, 1669–1675 (3 vol.).

(2) In-12, Paris, 1669. Le livre est resté célèbre sous le nom de *Petite Géométrie de Le Clerc*.

Sébastien Le Clerc, presque toujours aussi sa contribution se borne pour les in-quarto à une vignette, & pour les in-douze à une unique planche.

Il y a un joli spécimen de l'un de ces types dans le livre de l'abbé Genest, *L'Histoire,* dédié à la duchesse de Bourgogne [1]. Le Clerc a représenté la jeune princesse dans son appartement, à sa table de travail, instruite par la muse Clio des hauts faits des femmes célèbres.

Le meilleur exemple de l'autre système se trouve dans l'un des dix volumes de *Conversations* [2] que publia, de 1680 à 1692, Mlle de Scudéry alors presque octogénaire. La planche est bien connue & fréquemment reproduite, mais jamais on ne mentionne qu'elle a été faite pour illustrer un livre. C'est la première vue gravée de la Galerie des Glaces (pl. XLVIII *b*). Il ne peut y avoir de doute. Le texte est formel. Voici comment l'auteur fait parler son personnage : « N'avez-vous pas vu tous les appartements de Versailles... la nouvelle Galerie... cet amas prodigieux de meubles riches & éclatants, des vases rares & précieux, les admirables tableaux du Roy... tout ce qu'on a fait aux Gobelins de beau & d'extraordinaire... cette prodigieuse quantité de lustres ou d'argent ou de cristal [3]. »

Avec Sébastien Le Clerc finit l'histoire du volume illustré du XVIIe siècle.

Ce livre a eu les qualités — & naturellement aussi les défauts — du style de son temps. Il en a reflété l'esprit, les tendances, les variations; & il a porté un peu partout à travers le monde quelque chose du « grand goût » français. Ses images, comme celles des livres de toutes les époques, ont souvent inspiré les arts secondaires. Ce n'est pas seulement aux vitres de Saint-Étienne-du-Mont que l'on retrouve des gravures de livres; les illustrations du *Maneige Royal,* de l'*Astrée,* de l'*Ariane,* de

[1] In-4°, Paris, 1698.

[2] Cette suite est presque introuvable &, seule parmi les bibliothèques publiques de Paris, la Bibliothèque Victor Cousin en possède la série complète.

[3] *Conversations nouvelles,* in-12, Paris, 1684 (t. I, p. 5).



Charles PERRAULT, *Les Hommes illustres.*

Gravure de Gérard Edelinck, d'après R. Nanteuil.

(Paris, 1696–1700.)

La Pucelle... ont servi de patrons pour des tapisseries ou de motifs décoratifs pour des faïences; les planches de la *Petite Géométrie* ont été copiées en Italie & ailleurs.

D'autre part, le livre illustré du XVIIe siècle a eu véritablement une sorte de personnalité caractérisée par la triple netteté des compositions, des formes & des lignes, & ainsi il témoigne à sa manière du culte du siècle entier pour les idées « claires & distinctes ».



LE LIVRE À GRAVURES
DU XVIIIe SIÈCLE

PAR

LOUIS RÉAU

ANCIEN DIRECTEUR DE L'INSTITUT FRANÇAIS DE PÉTROGRAD



LE LIVRE À GRAVURES

DU XVIIIE SIÈCLE.

LE XVIIIe siècle, qui a été à tant d'égards le *grand siècle* de l'art français, a porté l'art de la vignette ou, pour employer une expression plus moderne, le genre de l'illustration à un degré de perfection qui n'a guère été surpassé. Jamais on n'a dépensé pour l'embellissement du livre plus d'esprit, plus d'ingéniosité, plus de goût. Si les *Grandes Heures du duc de Berry* sont le chef-d'œuvre de la miniature, le *La Fontaine* des Fermiers généraux, les *Baisers* de Dorat, les *Chansons* de Laborde marquent sans doute le point culminant de la gravure d'illustration, & c'est avec raison que les bibliophiles se disputent ardemment ces beaux livres du XVIIIe siècle qui ont sur les manuscrits enluminés du moyen âge l'avantage d'être tirés à plusieurs exemplaires & de faire ainsi un plus grand nombre d'heureux.

L'*Exposition du Livre français,* qui avait réuni, en puisant dans les Bibliothèques publiques de Sainte-Geneviève, de l'Arsenal, de l'École des Beaux-Arts, de la Sorbonne (Bibliothèque Doucet), ainsi que dans maintes collections particulières, les plus beaux spécimens de cet art charmant, permettait d'embrasser d'un coup d'œil l'histoire de la vignette & de suivre son évolution depuis la fin du règne de Louis XIV jusqu'à la Révolution. Quelques visiteurs s'étonnaient de n'y pas rencontrer des ouvrages célèbres tels que le *Monument du Costume* de Freudeberg & Moreau le Jeune; mais les suites d'estampes n'avaient, pas plus que

les recueils d'ornements, droit à figurer dans une exposition consacrée au livre illustré, & c'est pourquoi les organisateurs, soucieux de ne pas déborder le programme déjà très vaste qu'ils s'étaient tracé, ont rigoureusement écarté les ouvrages de ce genre où l'image ne collabore pas avec le texte. En vertu du même principe, nous nous en tiendrons ici à l'étude du livre à gravures proprement dit [1].

Ce qui caractérise le livre de cette époque, par opposition au siècle précédent, c'est peut-être moins le style plus spirituel & plus alerte que l'abondance de l'illustration. On ne se contente plus d'un solennel frontispice & de quelques en-têtes ou culs-de-lampe disséminés parcimonieusement dans le corps de l'ouvrage. L'image remplit le livre, fleurit presque toutes les pages, les anime de son spirituel babil. Le vignettiste collabore avec l'auteur; il lui donne la réplique; parfois même il le réduit au silence. C'est l'image qui devient l'essentiel, & le texte l'accessoire.

Il s'en faut, en effet, de beaucoup que tous les ouvrages ornés avec une si généreuse profusion par les vignettistes du XVIIIe siècle soient des chefs-d'œuvre littéraires. A côté des grands classiques tels que Corneille & Racine, Molière & La Fontaine, Voltaire & Rousseau, qui n'ont jamais cessé d'inspirer les artistes, nombreux sont les *poetæ minores* qui ont joui d'un traitement de faveur très disproportionné à leur mérite. Les *Fables* d'Houdart de La Motte, les *Baisers* de Dorat, les *Chansons* de Laborde seraient aujourd'hui légitimement tombés dans le plus profond oubli si le crayon de Gillot, d'Eisen, de Moreau le Jeune n'avait donné à ces pauvretés une enviable immortalité. Les contemporains ne se faisaient pas faute de railler ces écrivains qui comptaient trop, pour se faire

[1] A défaut d'une bibliographie complète de ce vaste sujet, nous croyons nécessaire de rappeler les trois ouvrages essentiels qui constituent le bréviaire des amateurs : E. & J. DE GONCOURT, *L'art au XVIIIe siècle*, Paris, 1859. — Baron Roger PORTALIS, *Les dessinateurs d'illustrations au XVIIIe siècle*, Paris, 1877. — COHEN, *Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIIIe siècle*. 6e édit., revue & augmentée par SEYMOUR DE RICCI, Paris, 1912.

On consultera également avec profit le magnifique *Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. le Baron James de Rothschild*, commencé par Emile PICOT & continué par l'éditeur Damascène Morgand, Paris, 1884-1920.



LONGUS, *Les Amours paſtorales de Daphnis & Chloé.* (1718.)

Gravure de B. Audran, d'après Philippe d'Orléans.



LA FONTAINE, *Contes & nouvelles* (1762.)

Illustration d'Eisen.

lire, sur leurs graveurs, & ils accusaient malicieusement Dorat, le mieux illustré, sinon le plus illustre, des poètes du XVIII[e] siècle, de *se sauver de planche en planche.* La gravure servait de passe-partout au texte comme la musique d'un opéra fait passer le libretto.

Si tant de grands & de petits maîtres de cette époque se sont voués à l'embellissement du livre, c'est que les entreprises d'illustration, souvent considérables & de très longue haleine, financées par des Mécènes ou des éditeurs, leur assuraient des occupations infiniment plus lucratives que des commandes de peinture nécessairement aléatoires. Un illustrateur en renom était sûr de ne jamais rester sans emploi, au lieu qu'un peintre, même illustre, en était réduit à attendre des commandes souvent fort espacées. Les portraitistes arrivaient à se créer une clientèle; mais les peintres d'histoire, que la caisse des Bâtiments du Roi ne suffisait pas à alimenter, en étaient réduits à demander aux éditeurs des ressources complémentaires.

C'est ce qui nous explique qu'à côté des dessinateurs de profession comme Gravelot, Cochin, Eisen, Moreau le Jeune, qui avaient d'ailleurs commencé presque tous par faire de la peinture, nous rencontrions beaucoup d'illustrateurs d'occasion, peintres de leur métier, qui ne demandent à la vignette, comme au carton de tapisserie, qu'un supplément de ressources. Presque tous les grands peintres du XVIII[e] siècle ont travaillé accessoirement pour le livre. Si nous ne possédons malheureusement aucun ouvrage illustré par Watteau, nous avons, en revanche, de spirituelles illustrations de son maître Gillot. Boucher a illustré les *Comédies* de Molière. Oudry & Fragonard ont commenté les *Fables* & les *Contes* de La Fontaine.

Entre ces illustrateurs occasionnels & les dessinateurs de profession, il y a une différence qui saute aux yeux à la simple inspection de leurs dessins. Les peintres comme Oudry, Boucher & Fragonard se contentent de jeter des esquisses en laissant aux graveurs le soin de les interpréter; le trait est souvent si peu arrêté que des dessinateurs sont obligés de reprendre entièrement leurs compositions à peine indiquées. Au contraire, un Gravelot, un Cochin, connaissant à merveille les exigences de la gra-

vure, s'arrangent toujours de façon à donner à leurs dessins la précision indispensable pour éviter les erreurs de traduction.

Parmi les dessinateurs, il en est, comme Gabriel de Saint-Aubin, Cochin & Moreau le Jeune, qui sont fort capables de s'interpréter eux-mêmes; mais la plupart ont recours à des graveurs de profession qui n'ont pas peu contribué à la réputation des livres à gravures français du XVIII[e] siècle. Les interprètes sont souvent dignes des créateurs, & il est juste d'associer à la gloire de Boucher, de Gravelot, d'Eisen, les noms plus modestes de Laurent Cars, de Le Mire, de de Longueil, qui ont mis au service de l'invention de ces maîtres toutes les ressources de leur métier.

La plus belle période du livre à gravures du XVIII[e] siècle est assurément la fin du règne de Louis XV, de 1760 à 1775 environ : c'est dans cet intervalle de quinze années que se succèdent les plus parfaits chefs-d'œuvre des trois grands vignettistes Gravelot, Eisen & Moreau le Jeune : le *Décaméron* de Boccace (1761), les *Contes* de La Fontaine, édités aux frais des Fermiers généraux (1762), les *Métamorphoses* d'Ovide (1767), les *Baisers* de Dorat (1770), les *Chansons* de Laborde (1773), les *Fables* de Dorat, commentées par Marillier (1773) & l'admirable illustration des *Œuvres* de J.-J. Rousseau par Moreau le Jeune (1774). Mais cet âge d'or du livre à gravures du XVIII[e] siècle ne doit pas nous rendre injustes pour les productions de la première moitié du siècle & du règne de Louis XVI. Nous distinguerons donc dans l'histoire du Livre français trois périodes d'importance & de durée inégales : de 1715 à 1760; de 1760 à 1775 & de 1775 à 1800.

I

Si l'on veut saisir la transition entre le style solennel, un peu compassé, du XVII[e] siècle & le style plus libre & plus gracieux du XVIII[e] siècle, il faut feuilleter les livres illustrés par Bernard Picart (1673–1733) qui est, pour ainsi dire, à cheval sur les deux siècles. Fils du graveur Étienne Picart, surnommé le Romain, élève de Sébastien Leclerc, sa formation est toute française; mais la détresse financière de la fin du règne de



MOLIÈRE, *Œuvres.* (1734.)

Gravure de L. Cars, d'après Boucher.



LA FONTAINE, *Fables.* (1755.)

Illustration d'Oudry.

Louis XIV, peu propice aux entreprises artistiques, l'obligea à s'expatrier; il prit le parti d'aller s'établir en Hollande où on lui faisait espérer des travaux lucratifs. C'est à Amsterdam, centre actif de librairie française, que parurent la plupart de ses ouvrages, & de là vient sans doute qu'on a cru devoir l'exclure d'une exposition du Livre français. Pour avoir été publiées à Amsterdam, son édition de *Boileau* (1718), ses *Figures de la Bible* (1720) & surtout ses *Cérémonies & Coutumes religieuses de tous les peuples du monde* (1723) n'en méritent pas moins une place dans l'histoire de nos arts graphiques. Dans ces productions d'un talent facile & un peu hâtif qui s'inspire du style de Le Brun & d'Antoine Coypel, se survit encore l'esthétique du siècle de Louis XIV.

Le premier livre à gravures qui ouvrait à l'Exposition du Pavillon de Marsan la série des livres illustrés du XVIIIe siècle se recommande du nom d'un prince du sang royal, le propre neveu de Louis XIV, le Régent Philippe d'Orléans : c'est une charmante édition de la pastorale de Longus, dans la savoureuse traduction d'Amyot : *Les Amours de Daphnis & Chloé.* Le livre porte la date de 1718[1]; mais les compositions qui y sont gravées étaient antérieures de quelques années : car chacune des trente estampes qui composent l'illustration porte cette mention : *Philippus invenit & pinxit, 1714.* C'est pendant les années de loisir forcé auquel l'avait condamné Louis XIV, peu soucieux de mettre son neveu à la tête de ses armées, que le duc d'Orléans avait pu satisfaire sa passion pour la peinture. Il avait tiré du roman de Longus un cycle de tableaux qui ornaient sa résidence d'été de Bagnolet & qui furent plus tard transportés au château de Meudon.

On peut se demander dans quelle mesure ces compositions, où le paysage tient une grande place, & qui, chose curieuse, n'ont rien de voluptueux (pl. LXI), sont bien l'œuvre de Philippe d'Orléans. Tous les contemporains nous laissent entendre que le maître à dessiner du prince, le peintre Antoine Coypel, y avait largement collaboré. « M. Coypel, écrit Dubois de Saint-Gelais dans sa *Description des tableaux du Palais Royal,*

[1] Une réimpression a paru en 1776.

lui mit le crayon à la main, lui fit manier le pinceau & le conduisit à un degré de connaissance qui a égalé celui des plus grands maîtres.» Dezallier d'Argenville ne nous cache pas que «les vingt-cinq tableaux des *Amours de Daphnis & Chloé* ont été peints par le duc d'Orléans sur les dessins d'Antoine Coypel, son maître, & retouchés par ce dernier». D'autre part, Charles-Antoine Coypel le fils prétend avoir complété la série en faisant «cinq tableaux sur les esquisses de ce prince des sujets de Daphnis & Chloé». Toujours est-il que c'est Charles Coypel, dans la succession duquel on retrouve les trente planches en cuivre[1], qui fut chargé par le duc, devenu Régent, de diriger la publication de ces sujets; il dessina lui-même un frontispice & confia à Benoit Audran le soin de les graver.

Un an après *Les Amours de Daphnis & Chloé,* paraissait l'édition des *Fables* d'Houdard de La Motte illustrée d'un frontispice & de vignettes de Coypel & surtout de spirituelles compositions de Gillot, le maître de Watteau, qui donne ici toute sa mesure.

Les deux chefs-d'œuvre les plus représentatifs du livre à gravures dans la première moitié du XVIIIe siècle demeurent sans contredit le *Molière* de Boucher & le *La Fontaine* d'Oudry. Ces deux ouvrages ont paru à des dates assez éloignées : le premier, en 1734; le second, de 1755 à 1759; mais les dessins qui ont servi pour l'illustration sont exactement de la même époque & ont été conçus vers 1730.

Ils ont ceci de commun que ce sont des dessins de peintres, exécutés avec une grande liberté, sans souci de la gravure. Boucher avait cependant reçu une éducation de graveur. Il était entré tout jeune dans l'officine de gravures pour thèses de Jean-François Cars, & l'on sait que M. de Jullienne l'avait enrégimenté dans l'équipe de praticiens chargés de traduire les dessins de Watteau pour le recueil des *Figures de différents caractères.* L'illustration des Œuvres de Molière en six volumes[2] se compose de 33 planches magistralement interprétées par Laurent Cars qui a

[1] Ces planches figurent au catalogue de sa vente qui eut lieu en 1752.

[2] Une nouvelle édition en 4 vol. petit in-12 parut à Amsterdam en 1741 : elle est ornée de réductions des dessins de Boucher, par Punt.



Jac. De Sere, inv. et del. 1759. *L. Lempereur, Sculp.*

LES PLAIDEURS

RACINE, *Œuvres.* (1760.)

Illustration de de Sève



Basan, *Catalogue du Cabinet Mariette.* (1775.)
Frontispice de Cochin.



Dionis de Séjour, *Origine des Grâces.* (1777.)
Illustration de Cochin.

su rendre à merveille la grâce voluptueuse & l'expression spirituelle, sans mignardise, des figures de Boucher; les jolis dessins qui évoquent des scènes de *L'École des Femmes*, des *Précieuses Ridicules*, la leçon d'escrime du *Bourgeois gentilhomme* (pl. LXII) comptent parmi ses plus heureuses trouvailles.

L'illustration des *Fables* de La Fontaine par Oudry, le La Fontaine de la peinture, est à notre avis encore supérieure : peut-être parce qu'il y avait des affinités plus intimes entre le génie du fabuliste & le talent du maître animalier qu'entre Molière & Boucher. Toutefois je croirais volontiers que ce qui fait le charme exquis de ces dessins, c'est qu'ils n'ont pas été exécutés sur commande, mais composés spontanément *con amore* dans les moments de loisir de l'artiste, en manière de délassement. Cherchant des modèles pour la manufacture de tapisseries de Beauvais, dont on lui avait confié la direction, Oudry prenait de temps à autre comme thème décoratif une fable de La Fontaine, sans avoir l'idée préconçue de réunir ses croquis en volume. Un homme de lettres, M. de Montenault, ayant formé le projet de publier une belle édition des *Fables*, eut connaissance de ces dessins & aussitôt l'idée lui vint de les acquérir & d'en tirer parti : « M. Oudry, explique-t-il dans sa Préface, a composé dans le cours de plusieurs années la suite des dessins qui accompagnent cette édition... *Ils étaient ses récréations; il les composait pour son propre plaisir...* »

Telle est l'origine de cette magnifique série de 276 dessins au crayon noir, lavés d'encre de Chine & rehaussés de touches de gouache, qui ont fait longtemps l'orgueil de la collection Louis Rœderer, de Reims, & qui ont malheureusement depuis peu passé en Amérique.

L'inconvénient de ces dessins, dont quelques-uns n'étaient que des esquisses sommairement indiquées, c'est qu'ils ne se prêtaient nullement à être gravés. Il fallut les faire reprendre par un dessinateur de profession, & c'est Cochin qui fut chargé de cette tâche délicate. S'il faut en croire l'imprimeur Jombert, l'illustration des *Fables* serait presque autant l'œuvre de Cochin que celle d'Oudry. « Cette magnifique édition des *Fables* de La Fontaine, écrit-il, est enrichie de 276 planches composées par Oudry, célèbre peintre d'animaux, & gravées par différents maîtres d'après les traits corrigés par M. Cochin fils, lequel a tellement rectifié tous les sujets

de figures de cette suite qu'il se les est rendus propres & qu'on y reconnaît aisément sa touche & sa manière. Comme les dessins de M. Oudry n'étaient, pour la plupart, que des esquisses croquées légèrement & lavées à l'encre de Chine sur papier gris, & que toutes ces figures étaient incorrectes & très indécises, M. Cochin fils, chargé de la conduite de tout l'ouvrage, a été obligé de les redessiner; il en a fait lui-même tous les traits pour les graveurs & a retouché les épreuves au crayon noir & blanc, à plusieurs reprises, en sorte qu'on peut regarder cette suite d'estampes comme devant faire partie de son œuvre. »

Quelle que soit la part de collaboration de Cochin & d'Oudry, cette édition en quatre volumes in-folio est assurément la plus belle qui ait jamais été faite des *Fables* de La Fontaine. Les exemplaires les plus recherchés par les bibliophiles sont ceux où, dans la gravure qui illustre la fable *Le singe & le léopard,* la banderole se trouve avant le mot « le léopard » (pl. LXIII).

II

La période qui s'ouvre vers 1760, à la fin du règne de Louis XV, est tellement riche que nous ne pouvons nous arrêter ici qu'aux artistes & aux œuvres de premier ordre. Parmi les grands dessinateurs de cette époque, il en est, comme Cochin & Gabriel de Saint-Aubin, qui n'ont contribué qu'accessoirement à la décoration du livre. Les vrais spécialistes de la vignette sont Gravelot, Eisen & Moreau le Jeune, admirable trinité d'artistes auxquels font cortège tout un essaim de petits maîtres d'un goût exquis tels que Choffard & Marillier.

Charles-Nicolas Cochin (1715-1790) a joué un rôle considérable dans la vie artistique du XVIII[e] siècle. Issu d'une famille de graveurs, il était doué d'une extrême facilité & s'acquittait comme en se jouant des tâches les plus écrasantes. Non content de diriger de grandes entreprises de gravure comme la suite des *Ports de France* de Vernet & la série des *Conquêtes de la Chine,* il organisait & dessinait toutes les fêtes royales. Le marquis de Marigny, qu'il avait accompagné en 1749 pendant son mémorable



PHILIPPE, *Le Spectacle de l'Histoire romaine.* (1776.)
Illustration de Gabriel de Saint-Aubin.



CORNEILLE, *Théâtre.* (1764.)

Illustration de Gravelot.



OVIDE, *Métamorphoses.* (1767–1771.)

Illustration de Gravelot.

voyage en Italie, l'avait chargé du «détail des arts» : ce qui équivalait au gouvernement de l'art français. Il servit, jusqu'à la mort de Louis XV, de truchement entre tous les artistes français & la Direction des Bâtiments du Roi. Son œuvre d'illustrateur est loin d'être négligeable; mais elle ne représente qu'une faible part de sa débordante activité.

Si l'on excepte la mise au point des dessins d'Oudry, il a surtout contribué à la décoration du livre de son époque en dessinant d'agréables frontispices, d'une exécution savante, que gâte un peu parfois l'abus de l'allégorie. Il arrive que ses compositions tournent au rébus. On jugera de ses qualités comme de ses défauts par le beau frontispice du catalogue de vente du célèbre érudit Mariette, dont le buste est entouré de tout un essaim de gracieuses figures allégoriques symbolisant les Arts victorieux du Temps (pl. LXV).

Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780), dessinateur non moins savant & non moins passionné que Cochin, n'a été également qu'un illustrateur d'occasion, & c'est grand dommage : car son crayon preste, spirituel aurait fait merveille dans la décoration du livre. «Il dessinait en tout temps & en tous lieux, assure son frère aîné Charles-Germain. S'il allait à la promenade, son crayon mettait à contribution les passants.»

Son ambition était de devenir peintre d'histoire, & le *Combat sur un pont,* que nous reproduisons ici (pl. LXVI), donne une idée de ce qu'il aurait fait dans ce genre. Mais il se méprenait sur sa véritable vocation; il n'avait rien de commun avec un Vien ou un David, & son ami Sedaine lui donnait les conseils les plus judicieux en le détournant de cette impasse :

Laisse tous ces héros d'Homère
Et l'histoire du vieux Laban.
Crayonne plutôt pour Cythère
Quelque sujet tendre & galant,
Un rien, une esquisse légère
Sur ce quarré de papier blanc.

Un reporter du crayon, voilà ce qu'était essentiellement Gabriel de Saint-Aubin, & il est infiniment regrettable que son sens de la vie

contemporaine, affranchi de toute routine académique, ne se soit pas donné libre carrière dans l'illustration.

Il convient d'insister davantage sur les trois maîtres qui se sont consacrés presque exclusivement à la décoration du livre & qui en ont donné les modèles les plus achevés. Le plus ancien est Hubert-François Bourguignon, plus connu sous son surnom de Gravelot emprunté à son parrain[1]. Il était né à Paris en 1699. Craignant de ne pas faire son chemin à Paris où les artistes étaient légion, il passa vers 1732 à Londres où il resta treize ans. «Il y fut, rapporte Mariette dans son *Abecedario,* fort occupé à donner des dessins à des graveurs pour différentes éditions de livres & d'autres pour des ouvrages de ciselure & d'ornemens.»

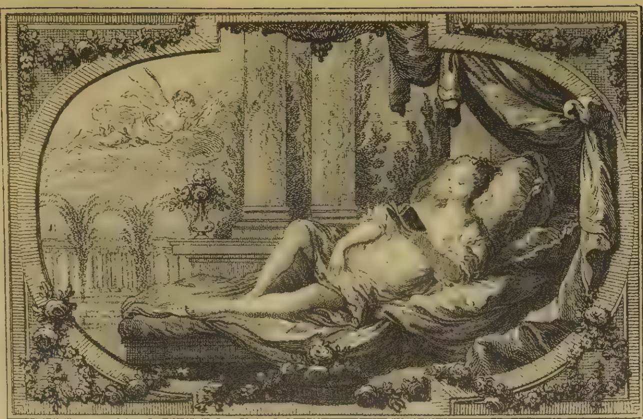
A ce long séjour en Angleterre, qui se prolongea jusqu'en 1745, se rattache son illustration, d'ailleurs assez médiocre, du *Théâtre* de Shakespeare suivie d'une illustration de l'*Histoire de Tom Jones* de Fielding. Ce dépaysement eut en somme une heureuse influence sur le développement de son goût. «En quittant l'Angleterre, la native élégance de son dessin où revenait le souvenir de Watteau avait gagné l'achèvement de l'élégance anglaise[2].»

De retour à Paris, il ne tarda pas à être débordé de commandes. Son frère, Bourguignon d'Anville, nous révèle les procédés qu'il employait pour composer ses vignettes qui sont autant de petits tableaux. Pour arriver à rendre vraie & aisée l'attitude de ses personnages, il se servait de trois mannequins de 15 pouces de hauteur qu'il avait fait fabriquer à Londres; ils avaient le corps matelassé sous un tricot de soie, étaient pourvus d'articulations en cuivre, flexibles jusqu'au bout des doigts, & d'une garde-robe complète, de manière à pouvoir successivement endosser l'habit à la française, le costume du théâtre ou la toge romaine.

Un de ses chefs-d'œuvre les plus séduisants est le *Décaméron* de Boccace qui parut en cinq volumes en 1757. Quelques exemplaires d'amateur contiennent vingt planches libres appelées *Estampes galantes du Décaméron.*

[1] Son frère, le géographe, avait également renié le nom paternel, qui était celui d'un modeste tailleur, pour prendre celui de d'Anville.

[2] E. & J. de Goncourt, *op. cit.*



HYMNE

AU BAISER.

Don céleste, volupté pure,
De l'Univers moteur secret,
Doux aiguillon de la Nature,
Et son plus invincible attrait,
Éclair, qui, brûlant ce qu'il touche,
Par l'heureux signal de la bouche,
Avertit tous les autres sens;
Viens jouer autour de ma lyre;
Qu'on reconnoisse ton délire
A la chaleur de mes accens.

D

Dorat, *Les Baisers.* (1770.)

Illustration d'Eisen.



LIVRE QUATRIEME.



FABLE I.

LA VISION.

Vers le déclin d'un assez triste jour,
Je rêvois seul dans mon asyle;
Et soudain devant moi, glissant d'un pas agile,
Des Phantômes masqués défilent tour-à-tour.

H h

Dorat, *Fables.* (1773.)

Illustration de Marillier.

Ce n'est pas que Gravelot eût, comme Eisen, un penchant naturel pour la grivoiserie : son goût naturel se révoltait contre un érotisme trop débridé. Dans une lettre curieuse, il demande à son éditeur «jusqu'à quel point il doit pousser la gaillardise : car, quoique dans ces sortes de compositions la gentillesse soit préférable à la grossièreté, il y a des gens, comme vous sçavez, à qui il faut des perdrix & d'autres qui aiment mieux la pièce de boucherie».

Bien que les contes florentins de Boccace soient transposés dans le goût de Louis XV, Gravelot se sent plus à son aise dans la peinture des milieux français. Son édition des *Œuvres de Pierre Corneille* avec les *Commentaires* de Voltaire (1764), entreprise pour venir en aide à la petite-nièce du poète, contient des pages délicieuses comme cette vue de la Galerie du Palais où défilent les belles acheteuses, suivies de l'œil par leurs galants (pl. LXVII). Les mêmes qualités d'élégance naturelle se retrouvent dans les *Contes moraux* de Marmontel (1765).

«On ne peut regarder sans émerveillement, disent les Goncourt, ses duos & ses trios de personnages d'amour, ces marquis à la taille pincée, aux basques épanouies, & ces femmes qui sont à lui & rien qu'à lui, ces petites personnes si vivement plantées au devant de ses scènes, le chignon retroussé & découvrant la nuque fine sous un soupçon de bonnet papillon, longues, sveltes & fluettes, légères jusqu'à la pointe de leur mule, sous les fanfreluches & les rubans envolés de leur costume.»

Charles Eisen (1720–1778), né à Valenciennes, d'un père originaire de Bruxelles, &, par conséquent, de souche flamande[1], paraît presque vulgaire & en tout cas foncièrement plébéien en regard de l'élégant Parisien Gravelot. Ses seigneurs ne savent pas porter leur chapeau & ont l'air de laquais endimanchés; son type de femme égrillarde & voluptueuse tient beaucoup plus de la fille entretenue que de la grande dame. Ces défauts ne l'empêchent pas d'avoir produit deux des plus beaux livres du XVIIIe siècle qui sont considérés unanimement comme le *nec plus ultra* de la vignette : les *Contes* de La Fontaine & les *Baisers* de Dorat.

[1] Le graveur Le Bas orthographie son nom Esin, conformément à la prononciation du temps.

Les *Contes* de La Fontaine, imprimés par Barbou en 1762, en deux volumes in-8°, aux frais des fermiers généraux, qui n'épargnèrent aucune dépense pour en faire un livre parfait, sont le triomphe d'Eisen, admirablement secondé par de Longueil qui grava ses dessins, & par Choffard [1] qui composa les élégants culs-de-lampe. C'est avec justice que le portrait de l'artiste, gravé par Ficquet, figure conjointement avec celui de La Fontaine au frontispice de cette merveilleuse édition (pl. LXI).

Quant aux *Baisers* de Dorat, la supériorité de l'illustrateur sur l'auteur y est si manifeste que celui-ci en faisait lui-même l'aveu. «Les sujets, dit Dorat dans sa préface, ont plu à l'ingénieux Eisen dont le crayon réparera les négligences de ma plume.» Et Grimm écrivait de son côté dans sa *Correspondance littéraire :* «M. Dorat vient de nous donner pour notre printemps un ouvrage tout printanier intitulé les *Baisers,* orné de tant de vignettes & de fleurons qu'il peut être regardé encore plus comme l'ouvrage de Charles Eisen le dessinateur que de Joseph Dorat le versificateur.»

Ce petit volume débordant de gravures, où l'artiste prodigue son double talent de dessinateur & d'ornemaniste (car il sait à merveille enchâsser ses dessins), ne coûtait au moment de son apparition que 20 livres : ce que Grimm avait le front de trouver cher. Heureux temps pour les bibliophiles! Il était vendu en deux séries d'exemplaires, avec figures *couvertes* & *découvertes,* suivant le goût plus ou moins lascif des amateurs. «L'érotisme des petits vers brûle & pétille, disent joliment les Goncourt, dans ces en-têtes & ces culs-de-lampe qui montrent des apothéoses de volupté, des couples sur des ottomanes, encensés par la fumée des brûle-parfums, des Cupidons foulant aux pieds toutes les couronnes de la terre.»

Il est très intéressant de comparer aux *Baisers* de Dorat, illustrés par Eisen en 1770, les *Fables* du même auteur illustrées, en 1774, par Pierre-Clément Marillier. La qualité des gravures est la même; mais les encadrements sont traités dans un goût tout à fait différent : ils sont déjà du

[1] Salomons, *Choffard, his life and works with catalogue of the best books illustrated by him,* London, 1912.



B. de La Borde, *Choix de chansons.* (1773.)
Illustration de Moreau le Jeune.



Laujon, *Les à propos de la Folie.* (1776.)
Illustration de Moreau le Jeune.



ROUSSEAU, *Œuvres.* (1774–1783.)

Illustration de Moreau le Jeune.

plus pur style Louis XVI (pl. LVIII). Marillier triomphe dans les sujets de petite dimension. «Il excelle à faire mouvoir des personnages dans des champs de la grandeur d'un écu. C'est le dessinateur de l'infiniment petit.»

Le trop heureux Dorat fit derechef à son illustrateur — & c'était justice — une large part dans le succès de ses *Fables.*

Vivent d'habiles interprètes !
Je m'affligeais, tu viens me consoler.
Mes bêtes me semblaient muettes
Et ton crayon les fait parler.

Émule des Cochin, rival des Gravelot,
Je t'ai fourni quelques esquisses,
Tu les transformes en tableaux...
La Fontaine est mort pour longtemps,
Mais Oudry dans toi ressuscite.

Ne pouvant insister comme il conviendrait sur les autres productions de ce ravissant petit maître : les *Idylles de Berquin* (1775), les *Œuvres de l'abbé Prévost* (1783), arrivons sans plus tarder à l'artiste qui est peut-être le maître le plus complet, le plus varié qu'ait produit au xviiiᵉ siècle l'art de la vignette : Jean-Michel Moreau, dit Moreau le Jeune (1741–1814).

Frère cadet du paysagiste Louis-Gabriel Moreau, il s'était formé dans l'atelier du peintre Louis Le Lorrain, qui l'emmena à l'âge de 17 ans à Pétersbourg, pour professer le dessin à l'Académie. Son séjour en Russie fut écourté par la mort de son maître. Il rentra en France dès 1759, &, renonçant à la peinture, il se mit à l'école du graveur Le Bas. En 1770, il succède à Cochin comme dessinateur des *Menus Plaisirs* & c'est en cette qualité qu'il exécute les admirables dessins des fêtes données en l'honneur du mariage & du couronnement de Louis XVI.

Dès 1767, il avait collaboré avec les illustrateurs à la mode, Boucher, Gravelot, Eisen, à la splendide édition des *Métamorphoses d'Ovide.* Mais quiconque veut se faire une idée de son talent doit prendre en mains les *Chansons* de Laborde ou un exemplaire de sa *Nouvelle Héloïse.* Jamais l'art de l'illustration n'a été poussé plus loin.

Benjamin de La Borde était, comme Dorat, un pauvre écrivain doublé d'un médiocre musicien. Mais son illustrateur a fait passer son nom à la postérité. Les *Chansons* de Laborde ont la réputation justifiée d'être un des plus beaux livres du XVIIIe siècle, l'un des plus agréables par la grâce des sujets & des costumes qui font pressentir déjà la mode du retour à l'antique (pl. LXIX). Rien de plus délicieux, par exemple, que la gravure représentant *Les Amours de Glycère & d'Alexis,* agenouillé au seuil d'une chaumière enguirlandée de vigne où il implore le pardon de sa maîtresse. Malheureusement, l'artiste se brouilla avec l'auteur après l'achèvement du premier volume & les trois derniers volumes furent illustrés par des artistes très inférieurs tels que Le Bouteux & Le Barbier. Les 25 dessins originaux de Moreau à la plume & au bistre, acquis par le duc d'Aumale, sont conservés dans la bibliothèque du musée Condé, à Chantilly.

Les *Œuvres de J.-J. Roußeau* sont, après les *Chansons* de La Borde, la plus heureuse inspiration de Moreau le Jeune. Il aimait & admirait profondément Jean-Jacques dont il a été l'interprète idéal. Son illustration de la *Nouvelle Héloïse* est, en particulier, un pur chef-d'œuvre : le roman vit & prend corps sous son crayon (pl. LXX).

Il faudrait encore citer le *Voltaire* imprimé à Kehl par Beaumarchais, que Moreau illustra de 110 dessins lavés à la sépia, brûlés en 1871 dans l'incendie des Tuileries, les *A propos de société* & les *A propos de la folie* d'un certain Laujon (pl. LXIX), les *Figures de l'hiſtoire de France.* Malheureusement son talent faiblit dans les dernières années de sa vie; après la Révolution, la décadence se précipite. Ses dernières œuvres affligent par la froideur d'un dessin figé & comme inanimé.

III

En comparaison des vignettes si élégantes, si spirituelles, si *françaises* de ces trois maîtres incomparables, l'illustration du règne de Louis XVI & de la Révolution ne peut manquer de paraître un peu froide



LA FONTAINE, *Contes & Nouvelles.* (1795.)

Illustration de Fragonard.



P.-J. Bernard, *Œuvres.* (1797.)

Illustration de Prudhon.

& guindée. La superstition de l'antique dénationalise nos meilleurs artistes. Toutefois quelques-uns d'entre eux échappent dans une certaine mesure à l'ambiance glacée & perpétuent jusqu'au commencement du XIXe siècle quelques-unes des grâces du style Louis XV.

Les deux illustrateurs les plus séduisants de cette fin de siècle sont deux grands peintres : Fragonard & Prudhon. L'illustration ne représente nécessairement qu'une faible part de leur œuvre : mais cet aspect de leur talent ne saurait être négligé sans injustice.

Dans sa jeunesse, Fragonard avait fait pour son compagnon de voyage en Italie, l'abbé de Saint-Non, de charmants dessins qui contribuèrent à l'illustration du *Voyage à Naples & dans les Deux-Siciles.* Tous les fleurons des titres sont de sa main ainsi que quelques-uns des plus beaux en-têtes de chapitres. Mais c'est dans l'illustration des *Contes* de La Fontaine qu'il donne — ou plutôt qu'il eût donné — toute sa mesure, si cette édition n'était pas restée en suspens. Deux livraisons seulement parurent sous la Révolution en 1795. Cette œuvre magnifique, qui aurait rivalisé de perfection avec l'édition des Fermiers généraux, resta, par suite des circonstances politiques, à l'état de tronçon.

En composant cette suite de dessins, Fragonard, comme jadis Oudry, ne songeait nullement à la faire graver. La preuve en est que les premiers dessins au crayon noir ont des contours à peine arrêtés. Ce sont des croquis faits de primesaut, en badinant. On présume qu'ils furent commandés à l'artiste par le financier Bergeret, pendant leur voyage en Italie. « Il est assez naturel, écrit très judicieusement le baron Portalis [1], de supposer parmi les livres emportés par le financier son exemplaire des Fermiers généraux, édition qu'il avait, quelques années auparavant, contribué à faire paraître. De là à profiter de la présence du spirituel dessinateur pour avoir son interprétation à lui tout seul, il n'y a pas loin. »

Nous connaissons trois séries de dessins de Fragonard pour les *Contes* de La Fontaine : la première, composée de 42 dessins au crayon, a passé à la vente Walferdin; la seconde, qui se compose de 57 dessins au lavis

[1] Baron PORTALIS, *Honoré Fragonard, sa vie & son œuvre,* Paris, 1889.

de sépia, a été acquise par M. Henri Beraldi. Enfin, sur la fin de sa vie, l'artiste exécuta encore une série de 12 dessins beaucoup plus terminés & même peinés, qui étaient visiblement destinés à la gravure.

Aucun texte n'était mieux fait pour tenter son crayon. Dans cette illustration, l'artiste est, pour ainsi dire, porté par son sujet. Entre le La Fontaine des *Contes* & le peintre des *Hasards heureux de l'escarpolette,* il y avait de telles affinités de tempérament que l'image se superpose exactement au récit dont elle est comme l'émanation. Lancret & Eisen, qui s'étaient essayés avant lui à illustrer les *Contes,* n'approchent pas de cette verve, de cette gaillardise sensuelle (pl. LXXI). Fragonard sauve à force d'esprit les situations les plus scabreuses. Un autre aurait versé dans l'obscénité en nous montrant comment la jument du compère Pierre se laisse complaisamment caresser la croupe ou comment Satan perd son latin à essayer, *Chose impoßible,* de défriser... un duvet de femme.

Cet écueil de la pornographie n'est malheureusement pas toujours évité par certains contemporains de Fragonard, tels que Monnet, l'illustrateur des *Contes* de Voltaire, & surtout Antoine Borel, auquel ses gravures érotico-priapiques valurent le surnom d'Arétin français.

Louis Binet se spécialise dans l'illustration des romans de Restif de La Bretonne qui l'obligeait à dessiner les femmes d'après son idéal, c'est-à-dire avec des tailles de guêpe & des pieds menus de Chinoise. Quand Binet n'avait pas suffisamment à son goût aminci les extrémités de ses personnages, le romancier corrigeait lui-même son dessin. « Je sais parfaitement, écrivait-il en réponse au dessinateur Sergent Marceau qui critiquait ses personnages estropiés, qu'on a donné dans le ridicule pour les tailles & pour les pieds; mais c'est un dépit des graveurs auxquels j'avais fait effacer des tailles de marchandes de pommes & des pieds plus gros que le corps, tels qu'en ont les commères des quais. J'ai tâché depuis de rétablir la vérité des tailles & des pieds sur le modèle des Parisiennes bien faites, parce que toutes mes héroïnes sont de Paris. »

Une étude détaillée du livre à gravures sous Louis XVI devrait retenir les noms de Le Barbier (1738–1826) qui illustra, non sans talent, les *Œuvres de Geßner;* de Joseph Duplessi-Bertaux (1747–1818), imitateur de

PLANCHE LXXIII.

J.-J. VADÉ, *Œuvres poiſſardes.* (1796.)

Illustration de Monsiau.



M. Moreau del.

Hélio Léon Marotte Paris



Musée, *Héro & Léandre.* (1801.)

Illustration en couleurs de Debucourt.

Callot, qui fut chargé par Cazin, en 1778, d'illustrer son joli recueil des *Petits Conteurs;* du Breton Queverdo (1748-1798), qui se spécialisa dans la décoration des almanachs illustrés, charmants bibelots de format in-24 ou in-32, dont le vicomte de Savigny de Moncorps s'est fait le collectionneur & l'historien [1].

Le trait dominant de tous ces artistes, c'est la superstition du style antique qui les incline, sous prétexte de «noble simplicité», vers un académisme glacial. Rien de plus instructif que de comparer, à ce point de vue, un Baiser de Fragonard (pl. LXXI) avec un Baiser de Prud'hon (pl. LXXII) : il est visible que, dans l'intervalle, la température a baissé de plusieurs degrés.

Prud'hon conserve cependant, plus qu'aucun autre de ses contemporains, le parfum des grâces françaises du XVIII[e] siècle. Vers 1793, il fut chargé par Pierre Didot de dessiner trois compositions pour une édition de *Daphnis & Chloé,* qui ne parut qu'en 1800, près de cent ans après les *Amours de Daphnis* de Philippe d'Orléans par lesquelles s'ouvre, en 1718, le cycle des livres à gravures du XVIII[e] siècle. Les figures caressées, un peu mièvres & déjà romantiques des deux amants, y tiennent plus de place que les paysages d'églogue. Rien de plus gracieux que la scène du Bain ou celle de la Cigale qui «se print à chanter entre les tettines de la gente pastourelle», offrant ainsi à Daphnis l'occasion de «lui mettre la main bien avant dedans le sein».

Didot lui demanda plus tard d'illustrer le poème fade & maniéré de Gentil-Bernard. C'est Prudhon qui grava lui-même la charmante pièce de *Phrosine & Mélidore.* Généralement il laisse à ses graveurs habituels Copia & Roger le soin d'interpréter ses dessins.

A l'extrême fin du XVIII[e] siècle, Monsiau (1754–1837) & Debucourt (1755–1832) tentent de renouveler l'illustration par des impressions en couleur qui jouent la gouache ou l'aquarelle & qui en ont parfois l'agréable fraîcheur. Monsiau illustre les *Œuvres poissardes* de Vadé, scènes des Halles dessinées avec une verve truculente qui rappelle les rixes de

[1] Vicomte DE SAVIGNY DE MONCORPS, *Les Almanachs illustrés du XVIII[e] siècle*, Paris, 1909.

Jeaurat (pl. LXXIII). Plus tard, il complétera l'illustration des Œuvres de J.-J. Rousseau & égayera d'estampes humoristiques le *Voyage sentimental* de Sterne (1797).

Quant à Debucourt, qui est surtout connu à titre d'historiographe du Palais Royal, il s'est très peu adonné à l'illustration du livre (1). Cependant, on lui doit une curieuse édition du poème de Musée, *Héro & Léandre,* traduit par son ami le chevalier de Quérelles, qui parut chez Didot en 1801. Cette illustration comprend un frontispice gravé à l'aquatinte & huit estampes en couleur (pl. LXXIV). L'*entrée à la grotte* & la *mort d'Héro,* se jetant dans la mer du haut d'un rocher en tenant enlacé le corps de Léandre, sont les scènes les plus réussies en ce sens qu'elles correspondent le mieux à la sentimentalité larmoyante de l'époque.

Mais nous sommes loin de l'âge d'or de la vignette française. Le dessin de ces compositions est si froid que la couleur n'arrive pas à le réchauffer. Il faudra attendre l'aube du romantisme pour assister à une renaissance de l'illustration du livre français.

Louis RÉAU.

(1) Fenaille, *L'œuvre gravé de P.-L. Debucourt,* Paris, 1899.



LE LIVRE ILLUSTRÉ
DU XIXE SIÈCLE

PAR

FRANTZ CALOT
BIBLIOTHÉCAIRE À LA BIBLIOTHÈQUE SAINTE-GENEVIÈVE



LE LIVRE ILLUSTRÉ

DU XIX[e] SIÈCLE.

Si l'art de l'illustration est quelque chose d'autre & de plus que la simple adjonction de l'élément décoratif à la typographie, s'il ne suffit pas pour y réussir d'encarter dans un texte une série d'estampes vagues comme une paraphrase, fussent-elles dues au burin du plus habile des graveurs, si enfin l'idée ou le sentiment qui palpitent au travers du drame peuvent trouver comme l'écho de leur rythme émotif dans le dessin & la composition de figures où le lecteur se plaise à prolonger & à concréter ses impressions, le xix[e] siècle est à coup sûr, au point de vue de la réalisation du livre illustré, un siècle privilégié. Jamais peut-être, à aucune époque, une telle intimité n'a resserré les liens qui doivent unir l'expression verbale & l'expression graphique.

Durant trente années, environ de 1830 à 1860, le livre français a connu cette singulière fortune par la communion spontanée de l'écrivain & de l'artiste dans le culte de l'art. La révolution romantique, qui dans l'ensemble & surtout en ce qui regarde les œuvres de pure imagination apparaît comme la glorification de l'individualité artiste, se devait de rompre les barrières conventionnelles qui séparaient les arts. Là où il y avait autrefois parenté, il y a maintenant fraternité. En ces temps d'enthousiasme, en effet, «les artistes lisaient les poètes & les poètes visitaient les artistes (1) »; romanciers, nouvellistes, critiques, peintres, sculpteurs,

(1) Th. Gautier, *Histoire du romantisme.*

dessinateurs, ont vécu à travers les salons & les cénacles & les ateliers d'une vie commune, travaillés par les mêmes aspirations, nourris des mêmes chimères, échangeant avec l'exaltation de la jeunesse leurs fougueuses impressions, prêts au besoin à faire scandale de leurs convictions au profit de ceux d'entre eux qui portaient l'étendard de la cohorte & il est résulté de cette effervescence au sein du même creuset une compénétration des âmes & des tempéraments qui fait que souvent l'on ne saurait dire ce qui eût le mieux convenu à nombre d'entre eux de tenir la plume ou le crayon.

Ce n'est pas seulement la confusion des genres qui s'opère, mais aussi la confusion ou la synthèse des arts & c'est de cette synthèse que le livre devait recueillir le plus mémorable profit. «Le crayon était vraiment confident de la plume & complice aussi. La vignette se faisait en même temps que la page. Elle se faisait même avant, par intuition, tellement on était sûr de se comprendre & de marcher au but [1]. »

Sans doute ne convient-il pas d'aller trop avant dans cette identification du littérateur à l'artiste; encore n'en reste-t-il pas moins vrai que les intentions pittoresques, pour employer une épithète dont on a tant usé à cette époque, s'affirment chez les écrivains & dans le choix des sujets & dans la terminologie qu'ils affectionnent & que, d'autre part, il ne serait pas difficile de dégager dans le dessin de ceux qui en illustrent les œuvres des intentions proprement littéraires, poétiques, voire même oratoires. La vignette parle autant qu'elle peint. Elle a la spontanéité du langage comme elle a du sentiment la souplesse, de l'idée & de l'observation la vivacité & la précision. L'esprit, dans le sens le plus large du mot, y circule & l'anime : le texte évoque l'image & l'image nous rend l'idée; à aucun moment il n'y a discontinuité dans la chaîne de nos impressions. Le livre est alors comme un théâtre en miniature, immobile & silencieux, mais qui sous le regard s'anime & parle & joue, étonnant de vie & d'entrain, soit qu'il se plaise à reconstituer le passé, soit qu'il traduise ou parodie la vie contemporaine; drame, féerie, comédie, satire, tout

[1] Ch. Asselineau, *Bibliographie romantique*, 2e édit., 1872.



RACINE, *Œuvres.*

Illustration de Girodet.

(Didot aîné, an IX.)

figure à son répertoire avec des scènes menées par une troupe d'interprètes fidèles à l'auteur & serrant le texte de près dans des décors bien montés & qui donnent l'illusion de la réalité. Et cela, il faut le dire, est si neuf qu'il serait peut-être nécessaire pour en retrouver l'ébauche de remonter trois ou quatre siècles en arrière.

Au début du XIXe siècle pourtant, les productions de la librairie française ne paraissaient point devoir préparer les voies à cette renaissance. On s'accorde à considérer que les trente années qui suivirent la Révolution furent pour l'art du livre une période déplorable. Peut-être conviendrait-il de faire des réserves sur ce jugement. On verra que tant de rigueur n'est point de mise & que là comme ailleurs ce qui passe pour révolution n'est, à tout prendre, qu'évolution; les tendances romantiques sont en germe dans l'œuvre des élèves de David, & Desenne marque la transition entre la vignette du XVIIIe siècle & la vignette de la Restauration. Quoi qu'il en soit, le retour à l'antique ne fut pas d'un heureux effet pour l'art de l'illustration. « Le livre à vignettes documentaires plaisant & gracieux était immolé aux mânes du vertueux Brutus », « le civisme en peinture, en illustration se figurait par la toge de Gracchus ou le casque de Minerve [1] ».

En 1801, en effet, David était au plus haut point de sa gloire; il avait donné les *Horaces,* la *Mort de Socrate,* l'*Enlèvement des Sabines,* & chassé définitivement d'un geste cornélien impatient & brusque le cortège des grâces du siècle passé. Quelques attardés, comme Moreau le Jeune, travaillaient encore, mais ils avaient tant à se faire pardonner qu'ils déguisaient leur manière; s'efforçant d'accommoder leur talent aux exigences de la nouvelle école, ils n'atteignaient jamais à la force ni à la majesté & sacrifiaient toujours le charme.

La Révolution, d'autre part, avait causé à la librairie un préjudice considérable. En ces temps troublés, l'esprit public n'était point enclin à se laisser aller aux joies paisibles de la bibliophilie, joies d'une élite, joies aristocratiques entre toutes jusqu'alors; ceux-là qui n'étaient pas

(1) H. Bouchot, *Les Livres à vignettes du XIXe siècle,* 1891.

paralysés par la grande peur ne s'intéressaient guère qu'aux journaux; les autres se cachaient & attendaient des jours meilleurs. Cependant, Pierre Didot l'aîné, avec un courage que ne rebutèrent ni les difficultés de l'heure, ni les sacrifices d'argent nécessaires, poursuivait la réalisation de la belle collection de classiques in-folio dont il avait arrêté le plan dès 1795. En 1797, le ministre de l'Intérieur, pour récompenser ses efforts, mettait à sa disposition les locaux du Louvre anciennement occupés par l'Imprimerie Royale. C'est de cet atelier que sortirent le *Virgile,* l'*Horace* & ce *Racine* de 1801 (pl. LXXV) que le jury proclama «la plus belle production typographique de tous les pays & de tous les âges». Ce jugement n'est sans doute pas excessif. Les éditions du Louvre sont parfaites au point de vue de l'impression; elles ont été composées en caractères d'une élégance noble & d'une très grande lisibilité, qui sont dus à Firmin Didot, frère de Pierre l'aîné; le tirage sur beau vélin des papeteries d'Annonay ajoute encore au luxe matériel de l'ouvrage. Quant aux planches gravées qui l'illustrent, elles sont dues à Chaudet, Gérard, Moitte, Girodet, Taunay, & de valeur très inégale. On retrouve dans toutes ce fatigant souci des attitudes sculpturales; Gérard & Moitte surtout sont ampoulés & grandiloquents, Chaudet est mal servi par son graveur qui taille mollement, en treillis. Mais Girodet, bien supérieur dans l'art de grouper les personnages, l'emporte encore par la souplesse de son style; la planche qui accompagne l'acte II d'*Andromaque* est élégante & l'on y trouve sur le visage d'Hermione une expression vraie de finesse & de coquetterie féminines; celle du troisième acte est pleine de mouvement; dans tout cela, il y a indiscutablement une intention psychologique & dramatique qui nous éloigne de l'École, comme nous en éloigne plus encore ce souci de faire coopérer au tragique le jeu du clair-obscur si nettement sensible dans la planche du dernier acte [1]. Il était réservé à Alexandre

[1] Dans son *Rapport sur les Beaux-Arts à l'Exposition de 1900,* M. L. Bénédite observe que Girodet & Gérard sont des romantiques sans le savoir, Girodet surtout «qui s'attarde en route à peindre les paysages, qui est sensible à la poésie des nocturnes & peint même la nuit à la lueur des lampes; Girodet qui fait des vers, prône les sujets modernes, lit la *Bible* & sacrifie l'un des premiers aux bardes & aux dieux du Nord».





GŒTHE, *Faust.*

Lithographies d'Eug. Delacroix.

(Ch. Motte, 1828.)



Les Cartes.



La Gaudriole.



Le Grenier



Ma Vocation.

BÉRANGER, *Chansons.*

Illustrations de H. Monnier.

(Baudoin, 1828.)

Desenne de renouer la tradition & de faire revivre la vignette française, inspirée directement des mœurs du jour, non qu'il faille voir en lui un rénovateur, ni un artiste d'une grande originalité, mais parce que ses dessins sont les rares témoins d'une époque pour laquelle nous n'avons pas de documents pittoresques. Lorsque Moreau le Jeune mourut, en 1814, Desenne était à peu près le seul de son temps qui fût digne de recueillir l'héritage, mais cet héritage était lourd; il devait reprendre pour l'éditeur Lefebvre les textes qui avaient inspiré à Moreau ses plus belles planches & la tâche était d'autant plus difficile qu'il lui fallait faire du nouveau & que le maître avait précisément traité celles des pages du livre qui se prêtaient le mieux au commentaire de la gravure. Cependant, Desenne sut faire œuvre personnelle & son dessin est assez alerte, mais son caractère doux & sa modestie même n'étaient pas faits pour le servir; sachant que ses études avaient été négligées, il se défiait de lui-même &, d'autre part, sa grande indulgence l'amenait à ne pas se défier assez de ses interprètes; les graveurs ont trop souvent gâché ses dessins. Cela explique l'inégalité choquante des vignettes que Lefebvre inséra dans ses classiques; quant aux illustrations pour Walter Scott & pour Lamartine, elles sont charmantes & marquées de ce romanesque qui annonce déjà Devéria.

Mais ce qui restera de lui, ce sont ses dessins pour les œuvres d'Étienne de Jouy. Les *Hermites* & en particulier *L'hermite de la chaussée d'Antin* offrent une série de piquants croquis pris sur le vif. Les vignettes de Desenne qui les accompagnent, cernées d'un motif décoratif sobre en forme de médaillon, sont spirituelles & agréables; d'un esprit satirique tempéré de distinction, l'ensemble donne une idée plaisante de la vie parisienne dans les dernières années de l'Empire. Si Legouvé passe la mesure en faisant d'Étienne de Jouy un second Voltaire, il est à coup sûr dans la note lorsqu'il ajoute : «c'est la même manière de voir & de peindre la société parisienne, la même ironie mêlée de grâce, la même légèreté de plume, la même gaîté d'esprit». Autant d'éloges qui se peuvent inscrire à l'actif du dessinateur.

L'hermite de la chaussée d'Antin est de 1814. En 1816, David est banni;

le farouche & austère Jacobin dont l'Empire avait doré la gloire payait sa dette à la Restauration. Les temps étaient révolus & le champ libre pour les audaces. Aussi bien, dès 1819, quand Géricault expose son *Radeau de la Méduse*, la guerre est déclarée &, jusqu'en 1827, date de la préface de *Cromwell*, les fervents de la nouvelle école ne feront que grossir & serrer leur rang autour de ceux qu'ils ont choisis pour les mener à la bataille.

Ce que furent ces premières années du romantisme, Gautier l'a dit avec l'enthousiasme que l'on sait & Champfleury [1] a donné des engouements, des exagérations & des truculences des « Jeune-France » un commentaire où l'ironie n'enlève rien à la clairvoyance. C'est le temps du vampirisme & du satanisme où les âmes volcaniques épanchent le trop-plein de leurs aspirations vers un idéal imprécis de liberté & d'absolu inaccessible, le temps des troubadours alanguis & des évocations médiévales, fantaisistes le plus souvent mais farouches, où l'on s'évade des médiocrités de la vie. On voit à chaque tournant de page de vieux burgs solitaires abritant des princesses lointaines qui rêvent au clair de lune, attendant, de toute l'ardeur de leurs vingt ans, le chevalier au pourpoint abricot, à la toque crénelée, tendre comme Werther, fatal comme Didier, sombre & terrible comme Antony, & qui doit les entraîner à travers la lande, sur quelque noir destrier aux narines fumant les feux de l'enfer, bien loin vers l'infini du bonheur & de la damnation. Les morts volontiers sortent des tombeaux & profèrent des malédictions redoutables. C'est le temps où l'on aime & où l'on meurt, où l'on aime à mourir & où l'on meurt d'aimer, du moins sur le papier, & où cependant les moins convaincus finissent par se prendre à leur propre jeu.

Des tendances de cette époque le livre sera le fidèle témoin. « Il y avait, dit Asselineau [2], comme à toutes les époques de conviction & de lutte, un tel concours de volonté, une telle unité d'intentions que l'œuvre du dessinateur & de l'imprimeur, l'épigraphe, ce luxe d'alors, & les annonces mêmes de la couverture, complètent le livre & le commentent... On

[1] Champfleury, *Les vignettes romantiques*, 1883.

[2] *Op. cit.*



RABELAIS, *Œuvres.*
Illustration de Devéria.
(Dalibon, 1823-1826.)



GŒTHE, *Werther.*
Illustration de Tony Johannot.
(Hetzel, 1845.)



Eug. Sue, *Les Mystères de Paris.*

Illustration de Daumier.

(Gosselin, 1843-1844.)


LIVRE I. 53

quinze ans que j'habite impunément celle-ci. Je m'appelle le capitaine Rolando, je suis chef de la compagnie, et l'homme que tu as vu avec moi est un de mes cavaliers. »

Le Sage, *Histoire de Gil Blas.*

Illustration de Jean Gigoux.

(Paulin, 1835.)

exagérait la cocarde & l'on chargeait les couleurs du drapeau, & plus le titre était surprenant, plus la vignette était farouche..., plus on était sûr de ne pas être confondu avec l'ennemi.»

Mais à la spontanéité de la conception, à l'élan de l'inspiration, il fallait un mode d'expression rapide & souple & qui permît les jetés & les esquisses, car l'on visait plus à l'effet qu'au fini du rendu. Précisément, la diffusion de la lithographie & surtout le retour à la gravure sur bois allaient permettre à l'art de l'illustration d'atteindre son plein épanouissement.

Découverte en 1796, par l'Allemand Senefelder, la lithographie fut introduite en France dans les premières années de l'Empire, mais elle ne connut le véritable succès qu'au début de la Restauration, quand s'installèrent à Paris, en 1816, les premières imprimeries lithographiques de Lasteyrie, d'Engelmann & Delpech. Dès lors, sa vogue fut considérable. Il y eut à ce moment, dit M. Beraldi, «une universelle passion, une invasion de lithographisme [1]».

Sans doute, la lithographie intéresse surtout l'estampe & particulièrement la caricature politique, qui lui doit, pour ainsi dire, l'existence; ce n'est qu'occasionnellement qu'elle se glisse dans le livre comme procédé d'illustration; elle n'y a jamais eu droit de cité. Comme la gravure en taille-douce, elle présente, en effet, l'inconvénient de nécessiter un double tirage, l'un pour les planches, l'autre pour le texte; de plus, le grain de la pierre, qui donne si bien l'illusion du crayon au tirage & qui constitue un des charmes du procédé, enlève aux valeurs ces tonalités franches qui seules peuvent s'harmoniser avec la typographie. Il y a rupture d'équilibre au détriment de l'illustration aussi bien que du texte. On lui doit pourtant quelques livres de qualité rare.

Parmi les premiers & les plus beaux ouvrages illustrés par la lithographie figurent les *Voyages pittoresques & romantiques dans l'ancienne France* par Ch. Nodier, J. Taylor & de Cailleux, en vingt volumes in-folio, publiés de 1820 à 1878. Dans la longue liste des artistes ayant dessiné

[1] Beraldi, *Propos de bibliophile...*, 1901.

pour cette vaste mais très inégale collection, on relève les noms de Bonnington, Charlet, Coignet, Géricault, Gigoux, Huet, Ingres, Isabey, C. Nanteuil, H. Vernet; les meilleures planches portent la signature de Bonnington.

Il était réservé à Delacroix de fixer les tendances romantiques dans le livre par la lithographie, comme Tony Johannot devait les fixer plus tard par la gravure sur bois.

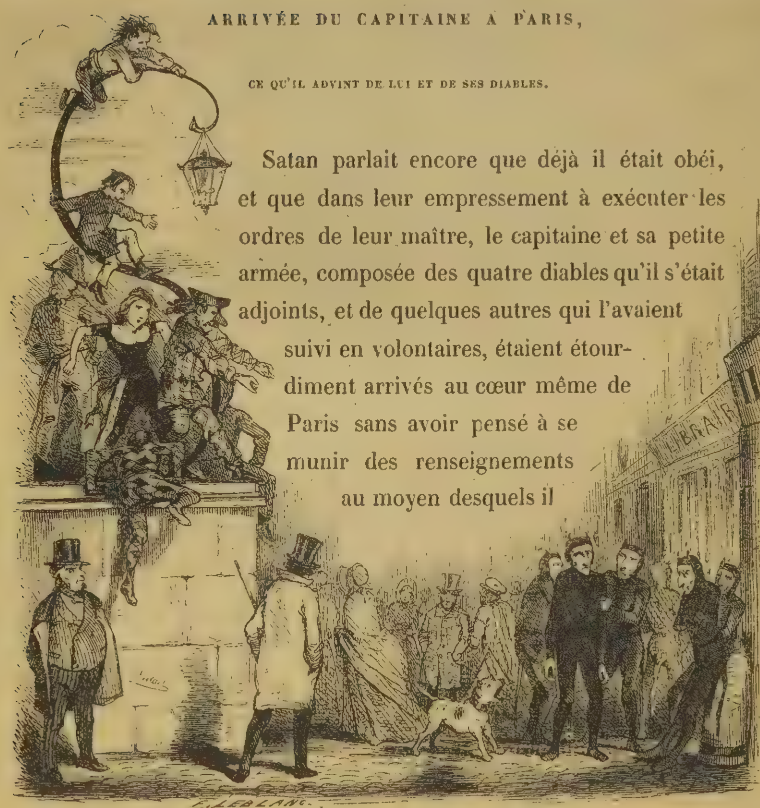
Delacroix s'était essayé au crayon lithographique vers 1824; il avait travaillé le procédé aux côtés de Bonnington vers 1826. En 1828, il donne les dix-sept compositions qui accompagnent la traduction du *Faust* de Gœthe par Albert Stapfer (pl. LXXVI). C'est au cours de son voyage en Angleterre que le sujet s'était imposé à son imagination : «il avait vu là-bas le drame arrangé pour la scène, avec des additions comiques qui parlaient aux yeux d'une façon tout à fait piquante; l'idée de puiser à cette source merveilleuse d'éléments picturaux s'était emparée de lui[1]». Aussi, lorsque l'éditeur Motte lui demanda d'illustrer le drame, le trouva-t-il déjà décidé & fixé dans ses intentions. Le public se montra tout à fait défavorable à l'artiste qui fut proclamé «un des coryphées de l'école du laid»; mais le baron Gérard moins sévère & plus juste apprécia l'œuvre. Quant à Gœthe, s'il faut en croire Eckermann, il fut pleinement satisfait de son commentateur. « M. Delacroix, disait-il, est un grand talent qui a, dans *Faust,* précisément trouvé son vrai aliment. Les Français lui reprochent trop de rudesse sauvage, mais ici elle est parfaitement à sa place[2] », & il ajoutait que de tels dessins contribuaient certainement à une intelligence plus complète du poème. Après des éloges venus de si haut, on est mal inspiré peut-être de se risquer à la moindre critique & il est bien vrai que le *Faust* de Delacroix est un beau livre dans lequel on retrouve la marque du génie d'un tel maître, la fougue de son imagination & sa science des lumières; cependant dans l'ensemble le trait apparaît lourd & certaines exagérations de composition & d'accent ôtent

[1] Et. Moreau-Nelaton, *Delacroix raconte par lui-même*, 1916.

[2] *Conversations de Gœthe pendant les dernières années de sa vie recueillies par E. Eckermann*, 1883.



La Fontaine, *Fables.*
Illustration de Grandville.
(Fournier, 1838.)



ARRIVÉE DU CAPITAINE A PARIS,

CE QU'IL ADVINT DE LUI ET DE SES DIABLES.

Satan parlait encore que déjà il était obéi, et que dans leur empressement à exécuter les ordres de leur maître, le capitaine et sa petite armée, composée des quatre diables qu'il s'était adjoints, et de quelques autres qui l'avaient suivi en volontaires, étaient étourdiment arrivés au cœur même de Paris sans avoir pensé à se munir des renseignements au moyen desquels il

II. 1

Le Diable à Paris.
Illustration de Bertall.
(Hetzel, 1844.)

beaucoup à la sincérité. On sent bien que les impressions perçues au théâtre sont définitives, qu'elles ont effacé de l'esprit de l'illustrateur la grande idée du poème. Le peintre est séduit par le côté satanique & romanesque &, en cela, il est bien de son temps : « Méphistophélès & Marguerite font tort en ce moment au héros qui les rencontra sur son chemin [1]. » Or, c'est précisément ce côté excessif, outré, du *Faust,* qui en fait un document artistique de haute valeur. Delacroix, consciemment ou non, entraîna les artistes de son temps dans le domaine de la « fantaisie légendaire & macabre & l'énumération serait longue des vignettes qui, vers 1830, se ressentent de cette impulsion [2] ».

Louis Boulanger, l'ami de V. Hugo, crayonne des *Fantômes* inquiétants sur les vers du poète. Devéria sacrifie lui aussi à ce goût bizarre [3]. Mais ce ne fut là, chez ce dernier, qu'une manie passagère, & son œuvre est assez abondante en lithographie pour qu'il soit permis de servir sa mémoire par un meilleur choix. Il a laissé des suites d'estampes très remarquables & ses illustrations pour Walter Scott & les *Contes* de La Fontaine accusent un agréable & curieux cachet d'élégance surannée.

Bien qu'il ait débuté dans l'illustration par des vignettes à tendances nettement romantiques comme celles des *Contes du gay sçavoir* (avec la collaboration de Bonnington), Henry Monnier demeure une figure trop personnelle, trop originale pour qu'on tente de le rattacher à une école. Il s'est essayé dans le genre moyen âge sous la pression d'une mode, voilà tout. Jamais il n'a versé dans les truculences des Jeune-France. Lorsqu'on lit sa biographie [4], on y découvre une tendance à l'instabilité qui paraît constituer l'essence même de son caractère. Henry Monnier n'a jamais pris la vie au sérieux; elle n'est pour lui qu'un spectacle, une ample matière à parodier &, comme il a à sa disposition de multiples moyens d'expression, il les utilise tour à tour au gré de sa fantaisie, au

(1) Fern. BALDENSPERGER, *Gœthe en France,* 1904.

(2) BOUCHOT, *op. cit.*

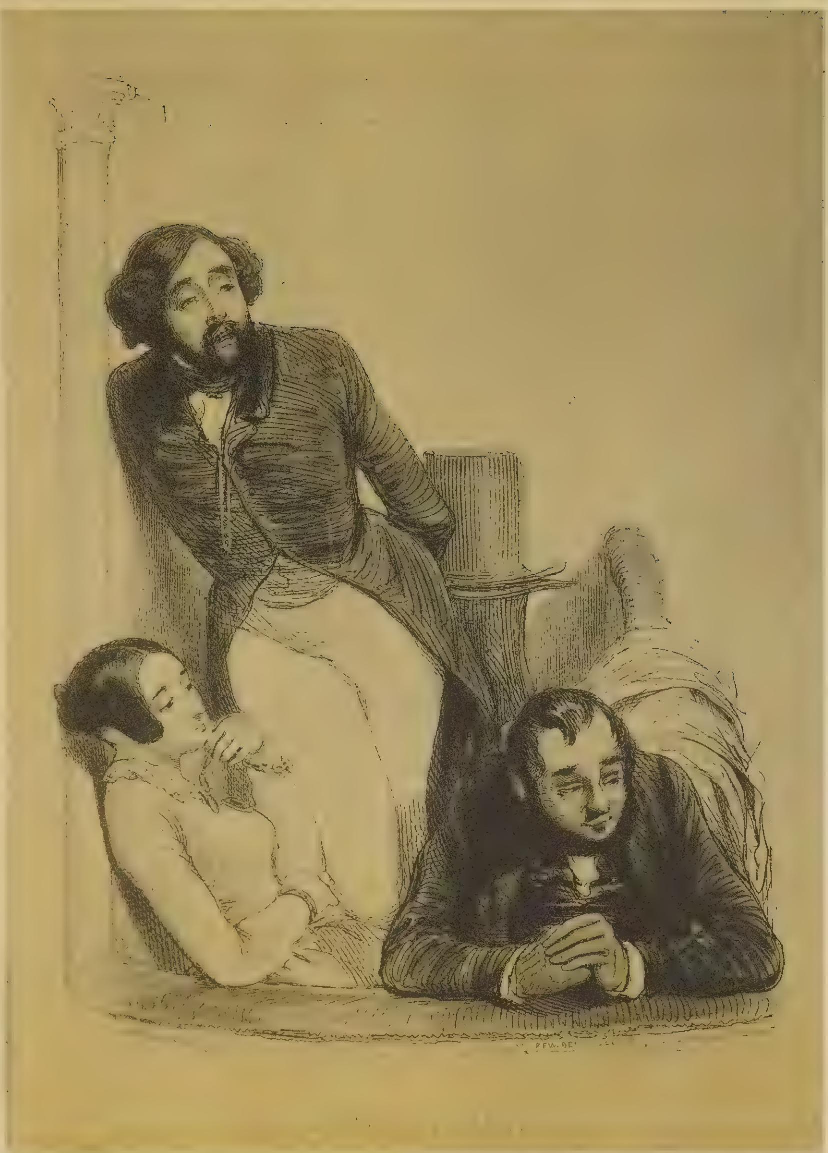
(3) Ses vignettes pour les *Légendes, Ballades & Fabliaux* de Baour Lormian sont très caractéristiques à cet égard.

(4) CHAMPFLEURY, *Henry Monnier,* 1879.

vent du succès, tantôt dessinateur, tantôt homme de lettres, tantôt comédien. Il s'amuse & il amuse, mais on ne l'aime pas, car il n'épargne rien ni personne & il inaugure un genre qui n'est pas encore catalogué ni admis : l'humour. Au fond, il y a chez lui, comme chez tous les humoristes, un imperceptible pessimisme, quelque chose comme un vague dédain des hommes & de la vie, mais un dédain qui ne se définit pas, qui se résout en un éclat de rire & qui jamais ne se hausse jusqu'à la satire, car la satire a de nobles visées : elle prétend corriger les mœurs. Monnier se contente de les singer. Il a le comique de l'imitateur. Il peint juste & il s'assimile le geste. Le besoin de saisir le ridicule par le menu, dans sa crudité intégrale, est pour Monnier comme un instinct, disons le mot, une fonction, à tel point qu'après avoir créé Joseph Prudhomme, la plus cruellement vivante de ses imitations, il se perdra jusqu'à s'imiter soi-même.

Monnier a dépensé sa verve dans bien des domaines, & ce gaspillage de talent lui a fait tort dans l'opinion de nombre de critiques; cependant il reste surtout pour nous un excellent dessinateur humoriste. Baudelaire & Paul de Saint-Victor l'ont jugé sévèrement, mais ils ont eu tort tous deux, car ils partent d'idées préconçues & lui demandent autre chose que ce qu'il a donné. Si on le juge sur ce qu'il a fait & non sur ce qu'il aurait pu faire, on ne peut que goûter les originales & curieuses vignettes qui sont tombées de sa main. Il dessine avec une sûreté déconcertante, car il n'a pas de métier ou, tout au moins, il affecte de n'en pas avoir[1]. Son procédé de notation rapide sur la pierre lithographique a toute la saveur du croquis fait de chic, sans prétention, & si parfois le trait est un peu lâché, la mise en place un peu molle, les rehauts de couleur viennent rétablir les silhouettes dans leur contour normal. Les vignettes pour les *Chansons de Béranger* publiées par Baudoin en 1828 (pl. LXXVII) sont un spécimen exquis & caractéristique de l'art de Monnier. On y retrouve la notation minutieuse des faits & gestes de ses contemporains; elles ont, comme toutes les œuvres de cet artiste, indépendamment de leur valeur

[1] Sa science du dessin & de la couleur s'affirme notamment dans ses croquis à la mine de plomb & dans la belle lithographie hors série intitulée « Un propriétaire ».



Les Français peints par eux-mêmes.

Illustration de Gavarni.

(Curmer, 1841.)



Alhoy, *Les cent & un Robert Macaire.*

Illustration de Daumier.

(Aubert, 1839.)

d'art, une précieuse valeur documentaire & l'on peut leur appliquer le jugement si compréhensif que M. Léon Rosenthal porte sur l'œuvre entière de Monnier [1]. « Ces dessins, dit-il, ne sont point des satires, encore moins des caricatures, ce sont des procès-verbaux. »

On le voit, le bilan de la lithographie dans l'art du livre est assez pauvre. Elle n'a jamais pu se faire accepter comme procédé d'illustration, dit Brivois [2]. Vers 1830, la caricature politique absorbera toute sa productivité & c'est la gravure sur bois qui reprendra, dans le livre, la place d'honneur qu'elle n'aurait vraiment jamais dû céder.

Ce retour à la gravure sur bois est un événement capital dans l'histoire du livre au XIXe siècle.

C'est d'Angleterre que nous est revenu ce procédé abandonné chez nous d'une manière à peu près complète depuis la fin du XVIe siècle. Au XVIIe & au XVIIIe siècle la taille-douce est pratiquement seule admise dans le livre.

Vers 1775, un artiste anglais, Thomas Bewick, entaillant des illustrations pour les *Fables* de Gay, transformait complètement la technique de la gravure sur bois par deux innovations ingénieuses & dont les résultats allaient contribuer beaucoup à en ramener la vogue. Tout d'abord, dans le but d'obtenir plus de liberté pour le dessin, il abandonnait les essences utilisées autrefois, poirier, cormier & noyer, dont la fibre inégale entravait la souplesse de la taille, & il employait à leur place le buis beaucoup plus compact & homogène. De plus, il attaquait le bois, non plus *de fil,* mais *debout,* c'est-à-dire débité perpendiculairement au sens de la fibre, ce qui donne le maximum de densité à la matière à ouvrer & permet d'obtenir des finesses aussi déliées que celles qu'on obtient par la gravure sur métal. En effet, il se servait pour le champlevage, non plus du canif, qui n'épargne que sous quatre coupes, mais du burin qui pousse le copeau & parvient à dégager les linéaments les plus ténus. En somme, par cette nouvelle pratique, il donnait au bois des possibilités illimitées.

En 1817, un élève de Bewick, Thompson, fut appelé en France par

(1) *L'art & les mœurs en France,* 1909.

(2) BRIVOIS, *Bibliographie des ouvrages illustrés du XIXe siècle,* 1883.

Ambroise Firmin-Didot qui faisait exécuter des vignettes typographiques pour ses ateliers. Est-ce Thompson qui importa le procédé nouveau [1] ? Ce procédé était-il déjà connu & pratiqué chez nous, comme l'affirme Bouchot [2] ? Il est avéré qu'on trouve trace de figures gravées sur bois *debout* en France avant l'arrivée de Thompson. En tout cas, l'influence anglaise aida indiscutablement à la vulgarisation de la méthode nouvelle. Quoi qu'il en soit, elle ne tarda pas à rencontrer chez nous de véritables maîtres. L'art exquis de Tony Johannot, servi par l'habileté d'un graveur comme Porret, devait faire des vignettes romantiques sur bois de délicats & précieux chefs-d'œuvre. En 1845, Th. Gautier disait déjà : « Tony Johannot est sans contredit le roi de l'illustration. Il y a quelques années, un roman, un poème ne pouvait paraître sans une vignette sur bois signée de lui : que d'héroïnes à la taille frêle, au col de cygne, aux cheveux ruisselants, au pied imperceptible, il a confiées au papier de Chine ! Combien de truands en guenilles, de chevaliers armés de pied en cap, de tarasques écaillées & griffues, il a semés sur les couvertures beurre frais ou jaune serin des romans du moyen âge ! Toute la poésie & toute la littérature ancienne & moderne lui ont passé par les mains [3]. »

La critique contemporaine n'a point modifié son jugement; les années se sont écoulées & les bibliophiles marquent toujours le même enthousiasme à l'égard des œuvres de ce maître charmant dont l'étonnante fécondité n'a point tari le talent resté jeune & ardent jusqu'à la dernière heure.

Les frères Johannot s'étaient tout d'abord destinés à la peinture; mais, poussés par la nécessité, ils se consacrèrent tous deux à l'illustration, d'abord comme graveurs, ensuite comme dessinateurs; l'aîné guidant le cadet, chacun se mit au travail avec son tempérament particulier : Alfred s'adonnant aux sujets graves & mélancoliques; Tony, plus impétueux,

[1] Gusman, *La gravure sur bois*, 1916. — On trouvera dans cet important ouvrage un exposé complet de l'histoire & de la technique.

[2] *Op. cit.*

[3] Th. Gautier, *Portraits contemporains*, 1874.



BÉRANGER, *Œuvres complètes.*

Illustration de Raffet.

(Perrotin, 1847.)



RUE PIERRE-LESCOT

Les rues, comme les hommes, ont leur destinée. En matière de viabilité, je suis fataliste; non point que la grande et la petite voirie ne subissent aussi la loi de toutes les choses humaines, l'instabilité, mais de même que certaines familles conservent, au milieu de toutes les révolutions, le dépôt sacré des traditions de l'ancienne société, certaines rues perpétuent la physionomie de l'ancienne ville. Il y a telle place publique, tel carrefour qui, par une force mystérieuse et providentielle, semble éternellement voué à la même spécialité. Je ne sais quel instinct secret pousse sans cesse les mêmes classes ou les mêmes professions vers les mêmes lieux. Les voleurs, les filous, les mendiants, les filles publiques, les saltimbanques n'ont pas quitté tous les repaires qu'ils habitaient au moyen-âge. Supposez un tremblement de terre qui bouleverse Paris, vous verrez au bout de quelque temps ces oiseaux de la civilisation revenir par bandes peupler les quartiers où ils étaient établis autrefois. Ainsi l'hirondelle ne retrouvant plus son nid au re-

L. LURINE, *Les rues de Paris.*

Illustration de Cél. Nanteuil.

(Kugelmann, 1844.)

plus primesautier, emporté par la verve charmante de son cœur de jeune homme enthousiaste & insouciant, troussant les silhouettes d'un crayon alerte & spirituel, s'attardant avec une tendresse délicate aux ondulations souples du corps féminin, évoquant avec une vivacité & une sûreté de touche délicieuse les scènes dramatiques ou galantes en leur gardant toutefois un voile de distinction & de réserve, véritable Watteau 1830.

Son premier essai de gravure sur bois fut une vignette pour le journal *La Mode* en 1829. Nodier, qui recevait Johannot à l'Arsenal, s'intéressa à lui, & lui confia l'illustration de sa fantaisiste *Histoire du roi de Bohême & de ses trois châteaux* publiée chez Delangle, en 1830.

Cet ouvrage, orné de 50 vignettes gravées par Porret, marque une date importante dans l'histoire du Livre au siècle dernier. La gravure sur bois a reconquis dans le livre la place qui lui appartient.

De 1830 à 1835, c'est à Johannot qu'on s'adresse pour orner par le nouveau procédé les titres des volumes, des journaux, des revues. Parmi les plus remarquables, il faut citer ceux d'*Antony*, d'*Indiana*, du *Charivari*, de *l'Artiste* & de la *Revue des Deux-Mondes*; l'énumération serait ici fastidieuse. Johannot par la gravure sur bois, Célestin Nanteuil par l'eau-forte restent les deux grands dessinateurs de frontispices pour cette période romantique où les éditeurs s'efforçaient d'attirer ou d'étonner la clientèle par l'aspect extérieur du livre.

Il restait cependant un pas à franchir : jusqu'alors le bois est imprimé hors texte; Jean Gigoux réalisa l'incorporation de la vignette à la typographie & fit vraiment de l'illustration le commentaire juxtalinéaire de l'œuvre littéraire. Avec le *Gil Blas*, publié par Paulin en 1835 (pl. LXXIX), la formule définitive est trouvée & il semble bien que la technique ne puisse guère s'améliorer. Les vignettes grandes & petites, abondamment répandues dans les pages, tantôt redisent par le détail les scènes capitales du roman, tantôt soulignent avec esprit en un croquis rapide le détail d'un geste ou d'une physionomie. Le livre publié en livraison, suivant une mode nouvelle en librairie, s'enleva avec rapidité & fit la fortune de l'éditeur. Sans doute, la vérité historique n'y est pas observée, le costume est assez souvent fantaisiste, mais le dessin est vivant & nerveux,

& Gigoux, dans son parti pris de simplification [1], a trouvé précisément la manière qui s'adaptait le mieux à la gravure en relief. « Nul mieux que lui, dit Eug. Forgues [2], n'a su faire tournoyer noblement un panache autour d'un grand feutre à larges bords, ajuster coquettement un manteau de cour. » Le *Gil Blas* est le seul livre que cet artiste ait illustré avec bonheur, mais c'est un chef-d'œuvre & qui montra pratiquement les ressources infinies de la gravure sur bois. C'est à dater de 1835 & durant les vingt années qui suivirent, que parurent les plus beaux livres illustrés par ce procédé. Des éditeurs comme Bourdin, Curmer, Dubochet, Fournier, Hetzel, Paulin, Perrotin, font honneur à la librairie française par leur goût & leur sentiment artistique. Il faut leur savoir gré d'avoir su s'attacher des graveurs habiles : Andrew, Best, Leloir, Porret, Brevière & Lavoignat, bien qu'ils ne soient que de modestes traducteurs, ont fait beaucoup pour la gloire des artistes qu'ils ont servis.

Jean Gigoux avait par son *Gil Blas* contribué à élargir le chemin dans lequel Johannot l'avait précédé. C'est à partir de 1835 que ce dernier produira ses meilleures vignettes & abordera les grands travaux de librairie. Il donne 800 dessins pour le *Molière* de Paulin. Autant pour le *Don Quichotte* de Dubochet (1836–1837), son chef-d'œuvre selon l'opinion de quelques critiques; pour *Manon Lescaut* (Bourdin, 1839), environ cent figures dont les plus grandes hors texte, pleines de grâce & de pathétique, sont peut-être, avec l'illustration de l'*Ane mort* de Janin (Bourdin, 1842), & le *Voyage où il vous plaira* (Hetzel, 1843), ce qu'il y a de plus caractéristique du tempérament de Johannot. Enfin, avec Meissonier pour collaborateur, il travailla au *Paul & Virginie* de Curmer (1838), le plus fameux des livres illustrés au XIXe siècle, dit M. Béraldi, & l'un des plus remarquables qui aient jamais été publiés.

L'œuvre du brillant petit maître romantique ne s'arrête point là; le meilleur de son œuvre gravé sur bois vient seulement ici d'être évoqué. L'honneur lui revient encore, avec Célestin Nanteuil, d'avoir fait revivre

(1) Jean Gigoux a raconté dans ses *Causeries* qu'il simplifiait ses compositions & qu'il épargnait les ombres afin de diminuer le travail des graveurs que l'éditeur payait fort mal.
(2) *Les illustrateurs du XIXe siècle : Gigoux.* (*Le Livre*, 1882.)



Hélio Léon Marotte Paris

Jules JANIN, *Un hiver à Paris.*

Illustration de Lami.

(Curmer, 1843.)

l'eau-forte délaissée depuis de longues années. Sans doute, la gravure en creux n'avait point été complètement abandonnée. Les éditeurs l'avaient utilisée au temps de Desenne, & les charmants dessins de Devéria pour le *Rabelais* imprimé chez Didot (1823-1826) [pl. LXXVIII] sont reproduits par ce procédé, mais ces planches ne peuvent se comparer à celles gravées par Alfred & Tony Johannot d'après leurs propres dessins pour les *Œuvres complètes* de Fenimore Cooper (Gosselin, 1827-1830), non plus qu'à celles du *Vicaire de Wakefield,* de *Faust* & surtout de *Werther,* gravées par Tony lui-même en 1845 pour Hetzel (fig.) & qui montrent la souplesse du talent de cet illustrateur « à qui l'eau-forte obéissait aussi docile que le crayon [1] ». Johannot, comme d'ailleurs tous les artistes de son temps, ne recherche pas l'eau-forte pour elle-même; sous sa main, elle prend les tonalités grises de la gravure anglaise sur acier.

Plus original dans sa technique, sinon plus remarquable dans son art, Célestin Nanteuil demande au procédé tous ses effets faciles, toutes ses ressources dans le clair-obscur si cher au romantisme. Romantique, Nanteuil le fut corps & âme; dessinateur, il sut le devenir quand le romantisme fut mort; son art singulier étonne & n'émeut pas; il est plus près de la bizarrerie que de l'étrangeté dans ces planches lourdement composées dans l'ensemble, puérilement fantasques dans le détail, grêles de trait, où les motifs d'architecture ogivale s'aboutent & se superposent sans équilibre comme les pièces d'un jeu de constructions & servent de cadres à de minuscules mélodrames qui redisent les principaux épisodes de l'ouvrage. Et pourtant, il y a dans les frontispices de *Notre-Dame de Paris,* de *Bug Jargal,* de *Venezia la Bella* quelque chose de sincère qui échappe à l'analyse, quelque chose d'inquiétant qui laisse un malaise & qui constitue sans doute la marque particulière & le mérite du talent de Nanteuil. Comme le dit très justement M. Aristide Marie dans la belle étude qu'il consacre à cet imagier [2], on discerne chez lui « plus de sensibilité que de vision, plus d'inspiration que de métier, plus de spontané que d'acquis. Ce qu'il cherche surtout à traduire, c'est une émotion

(1) J. Janin, *Journal des Débats,* 23 août 1852.
(2) A. Marie, *Un imagier romantique : Célestin Nanteuil,* 1910.

littéraire; ce qu'il rêve de placer en tête du livre, c'est une symphonie graphique qui résumerait à la fois le thème essentiel & les principaux motifs de l'œuvre». Il y a souvent réussi.

Aux alentours de 1840, une transformation se produit dans l'orientation des tendances littéraires & artistiques. Le réalisme latent au fond du romantisme commence à se faire jour; la lassitude est venue des reconstitutions & du genre troubadour. Vers 1836 déjà, Chateaubriand note que le gothique a tant fatigué «qu'on en meurt d'ennui». Six ans se passent, & Louis Reybaud, avec son *Jérôme Paturot,* porte un coup mortel au romantisme dont l'échec des *Burgraves* devait un an plus tard sonner définitivement le glas.

Désormais les regards se détournent des choses du passé pour se reporter sur les réalités contemporaines. Les préoccupations politiques & sociales, en effet, s'insinuaient dans les milieux littéraires & dans les ateliers; quelques-uns parmi les plus ardents «Jeune-France» s'étaient faits bousingots. «La religion pure de la beauté n'est plus suffisante pour assouvir les âmes, peu à peu s'imposent le souci & le culte de la cité[1].»

A la vérité, le changement ne s'opère point brutalement, ni par réaction. Déjà, on l'a vu, les dessins de Monnier pour les *Œuvres* de Béranger sont pleins d'observations, pris sur le vif & présentent une incontestable valeur documentaire. D'autre part, l'évocation de nos gloires militaires & la résurrection de l'épopée napoléonienne essayée par Horace Vernet & si magistralement réalisée par Charlet & surtout par Raffet, son élève, dans le *Musée de la Révolution* (1834) & l'*Histoire de Napoléon* de Norvins (1839), la conscience surtout que Raffet apporte dans son dessin si pur, si vrai, si vivant, marquaient bien, chez les artistes, le besoin nouveau de chercher plus près de soi dans le temps des sources d'inspiration ainsi que le développement du goût pour la vérité contemporaine.

En collaborant à ces vastes enquêtes que sont le *Muséum parisien* d'Huart, *Les Français peints par eux-mêmes, Le Diable à Paris* & les innombrables *Physiologies* publiées aux alentours de 1840, des artistes de l'enver-

[1] L. ROSENTHAL, *La genèse du réalisme.* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1913.)



Hélio Léon Marotte Paris

MÉRY, *Perles & Parures.*

Illustration de Gavarni.

(De Gonet, 1850.)

gure de Gavarni & de Daumier, élargissant encore le champ d'observation, devaient faire du livre un véritable monument de documentation sociale en même temps qu'une œuvre d'art incomparable.

Lorsque Gavarni donna ses premières illustrations, il était déjà célèbre par ses dessins de la *Caricature* & du *Charivari.* On peut, sans faire tort à sa renommée, passer sous silence ses lithographies pour les *Confessions* de Rousseau & le *Jocelyn* de Lamartine, & même les gravures pour la *Peau de Chagrin* de Balzac; c'est du Gavarni de la première manière, un peu précieux & pignoché. Mais, dans les *Français peints par eux-mêmes* (1841–1842) [pl. LXXXI], on retrouve toutes les qualités d'intelligence & de dessin qui lui sont propres. La grande *Encyclopédie morale* de Curmer comprenait 422 livraisons, dont quelques-unes en couleur. Chaque livraison, texte & dessins, était consacrée à un type professionnel, moral ou social. « Rien ne manque, dit Forgues[1], à cette revue intime qui dévoile nettement toutes nos attitudes, toutes nos grimaces, même les plus familières. » Le nom de Gavarni y voisine avec ceux de Daumier, Meissonier, Daubigny, Français, Charlet, Monnier, Johannot, Lami, d'autres encore moins illustres & qui font tache dans cet ensemble; mais les trois premiers volumes sont presque tout entiers de sa main & c'est assez en dire le prix. Dans *Le Diable à Paris,* il accumulait tout ce que l'observation lui avait appris sur la vie de la capitale, & son collaborateur Bertall, le dessinateur si plein de verve bouffonne des *Petites misères de la vie conjugale* & de la *Physiologie du goût,* y ajoutait un *Paris comique* tout de fantaisie & de gaîté (pl. LXXX). Avec les *Contes d'Hoffman,* Gavarni est moins à l'aise. Il ne s'adapte pas à cette fantasmagorie, mais il retrouve sa maîtrise dans le *Juif Errant,* son chef-d'œuvre. Il ne fera pas mieux. A son retour d'Angleterre, commence pour lui cette période grise de pessimisme qui devait aboutir à *Thomas Vireloque.* Dans ses dernières productions, un peu contraintes toutes, il est cependant un livre qui vaut d'être signalé : *Perles & Parures* (1850) [pl. LXXXIV]. Ses gravures sur acier, vêtues de la dentelle d'un papier de boîtes à dragées, seraient du plus mauvais

[1] FORGUES, *Les illustrateurs du XIX[e] siècle : Gavarni.* (*Le Livre,* 1882.)

goût si elles ne se paraient du charme d'un démodé lointain, si lointain qu'il attendrit déjà.

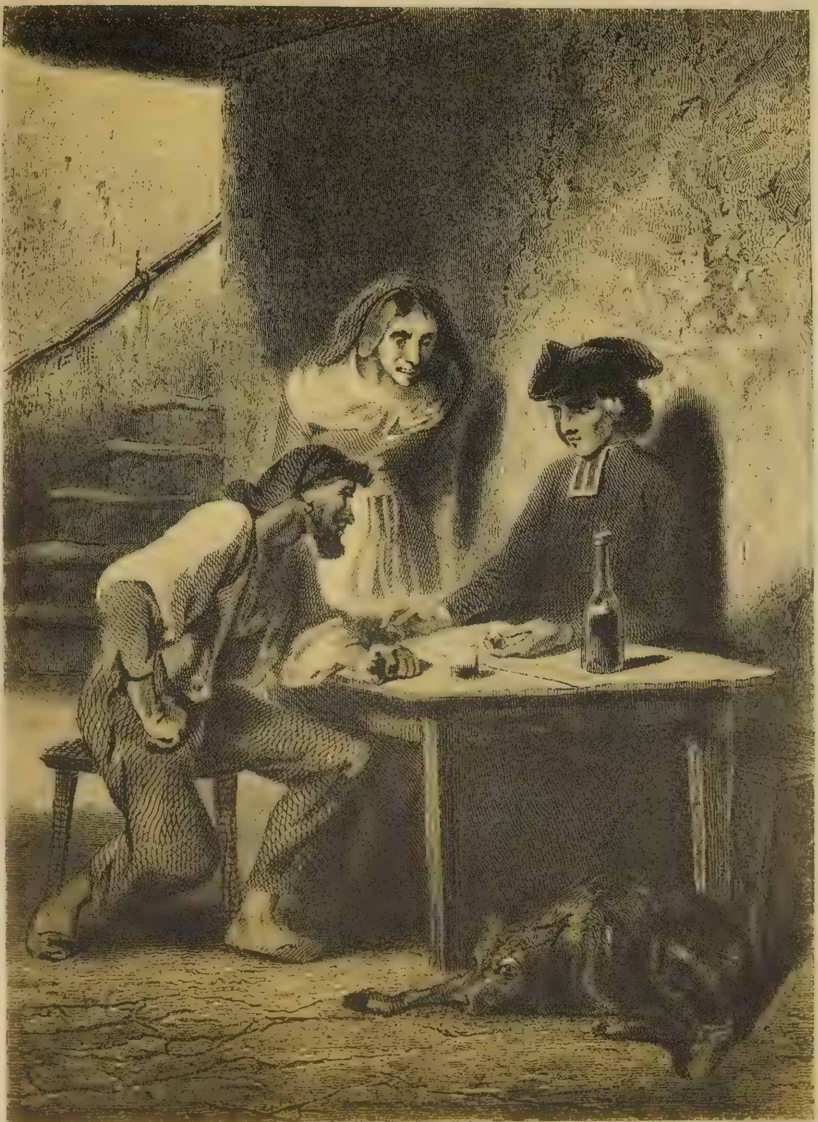
Ce qui caractérise le talent de Gavarni, c'est, avec une science raffinée du dessin, une modération dans la verve, un souci de la mesure, pour tout dire, un goût & une distinction rares. Sainte-Beuve[1], qui l'a le mieux compris, relève cette tendance à la délicatesse & au sentiment qui n'effaçait point en lui la pénétration du coup d'œil & le sens du ridicule, mais qui l'éloignait de la charge. Cette délicatesse explique sa manière & ce qui reste parfois de dandysme dans ses compositions les plus réalistes.

A l'opposé, Daumier, violent, combattif, saisit le modèle comme une proie &, sous sa morsure brutale, la carcasse en est vite mise à nu. Son crayon va chercher la fibre du muscle que le tic a tordu, que la misère ou le vice ont flétri; il atteint l'ossature déviée ou ravagée dans les combats de la vie & cela d'emblée par le seul jeu des lumières. Il dessine comme on sculpte, à trois dimensions, & l'on sent sur les méplats du visage & du corps de ses personnages comme la marque de son pouce brutal & pressé, la coupure de son ongle dans les sinus & dans les rides. Avec sa puissance de synthèse & d'évocation, Daumier pouvait apporter au livre un concours exceptionnel. Ses illustrations sont malheureusement peu nombreuses & généralement éparses dans des collaborations : une admirable *Physiologie du poète,* sa *Némésis médicale,* d'inoubliables silhouettes pour les *Mystères de Paris* (Gosselin, 1843-1844) [pl. LXXIX]. Enfin, la réduction en deux volumes des *Robert Macaire* (Aubert, 1839) [pl. LXXXI], où, à la suite de Frédérick Lemaître, il a fait du forban un personnage homérique, en introduisant «la grandeur dans le trivial» & en ramassant «dans le ruisseau des guenilles qu'il ennoblit & rend héroïques[2]».

Avec Daumier & Eugène Sue, la population misérable des bas-fonds parisiens est mise en vedette; une vague d'humanitarisme commence à déferler sur la littérature & sur l'art. Henry Monnier, pris dans le mouve-

[1] *Nouveaux lundis,* t. VI.

[2] CHAMPFLEURY, *Histoire de la caricature.*



Alex. DUMAS, *Le Comte de Monte-Cristo.*

Illustration de Tony Johannot.

(Écho des feuilletons, 1846.)



Alfred DE MUSSET, *Œuvres complètes.*

Illustration de Bida.

(Charpentier, 1865.)

ment, prêtera l'appui de son crayon à La Bedollière, qui décrit, dans les *Industriels,* la vie rude & pittoresque des ouvriers de la capitale. Mais, pour que le tableau de la société fût complet, il fallait qu'en face de cette misère fussent évoquées les élégances de la vie mondaine. Précisément, Eugène Lami, avec une distinction un peu pincée & une étiquette sans merci, dessinait pour Jules Janin, dans *L'hiver & l'été à Paris* (pl. LXXXIII), des planches qui, gravées sur acier, avec un soin méticuleux, donnent à chacun de ces volumes l'aspect d'un keepsake plein d'informations précieuses sur les mœurs de la gentry pendant la Monarchie de Juillet.

En marge de cette pléiade d'artistes s'inscrit le nom de Grandville, car il appartient plus à la caricature qu'à l'illustration. Il a connu la gloire en son temps; aujourd'hui, cette gloire semble bien ternie. Le «fabuliste du crayon», comme on l'a appelé un peu à la légère, oublia sa vie durant le précepte de celui dont il se croyait l'interprète né : il a forcé son talent... & c'est de là qu'est venu tout le mal. Les *Scènes de la vie des animaux, Les Animaux peints par eux-mêmes* manquent d'observation directe, les *Fables* de La Fontaine (pl. LXXX), les *Voyages de Gulliver* sont d'une fantaisie abstraite & compliquée; «les conséquences excessives tirées d'une idée heureuse & qui a fait sa réputation, — les Animaux jouant la Comédie humaine, — ont donné au talent de Grandville quelque chose de contraint, de pénible & de peu naturel [1]». La précision méticuleuse de son dessin ne saurait racheter ces défauts.

L'usage de s'adresser à plusieurs artistes pour l'illustration d'un même ouvrage s'était imposé le jour où la multiplicité des vignettes était devenue la règle pour les éditions de luxe comme pour les éditions populaires. Déjà, Renduel avait confié l'illustration de *Notre-Dame de Paris* (1836) à Boulanger, Alfred & Tony Johannot, Raffet; Curmer avait réuni la pléiade qui travailla aux *Français peints par eux-mêmes.* Parmi les plus remarquables ouvrages exécutés en collaboration, il faut ranger hors de pair les *Chants & chansons populaires de la France,* illustrés par Daubigny, Grandville, Trimolet, Meissonier, *Les rues de Paris* de Lurine

[1] Th. Gautier, *Portraits contemporains*, 1874.

(1844) [pl. LXXXII], le type du livre réaliste où Nanteuil se révèle savant dessinateur, aux côtés de Gavarni, de Daumier, d'Édouard de Beaumont. Puis c'est Alexandre Dumas qui, pour le *Comte de Monte-Cristo* (1846) [pl. LXXXV], demande à Gavarni des personnages hors texte, & à Johannot l'évocation des épisodes dramatiques. Enfin, en 1847, Perrotin donne les deux magnifiques volumes des *Œuvres complètes* de Béranger (pl. LXXXII), commentaire peut-être un peu grave mais magistral de l'œuvre du chansonnier, où Charlet, de Lemud, Johannot, Daubigny, Raffet surtout donnent les plus belles de leurs compositions.

Au début du second Empire, la gravure sur bois subit une transformation complète qui en dénatura l'esprit & la conduisit vers son déclin. Jusqu'alors les graveurs s'étaient efforcés de rendre par la taille l'aspect, trait pour trait, du croquis de l'illustrateur; ils travaillaient en fac-similé. Désormais, par réaction sans doute, par besoin de nouveauté & grâce à une technique dont Pisan reste le meilleur artisan, ils s'appliquèrent à rendre la teinte en dégageant les lumières par transition du noir au blanc, au moyen de sillons extrêmement ténus, burinés à la loupe avec des aiguilles. Le bois prend alors l'aspect d'un lavis avec toute la gamme des valeurs. C'est la gravure d'interprétation.

C'est à ce procédé nouveau que Gustave Doré devait demander la traduction de ses étranges & admirables compositions. Il avait débuté dans la caricature & ses dessins pour les *Contes drolatiques* de Balzac ne sont pas autre chose que d'énormes & truculentes charges. Mais on y distingue déjà la prestigieuse fantaisie de son crayon & la puissance de son imagination. Il ne se réalisa pleinement que lorsqu'il entreprit les grandes compositions qui ornent l'*Enfer* du Dante, le *Roland furieux*, le *Rabelais* & surtout le *Don Quichotte* (pl. LXXXVI), son chef-d'œuvre. «Son crayon, si vif & si libre d'allure dans l'interprétation du texte de Rabelais, s'observe & se châtie pour rendre les plaisanteries un peu compassées de Cervantès, dit Forgues. C'est une note plus sèche, plus étudiée, qui emprunte à Callot ses principaux effets comiques & douloureux [1].» On lui a repro-

[1] Forgues, *Les illustrateurs du XIXe siècle.* (*Le Livre*, 1883.)



CERVANTÈS, *Don Quichotte.*

Illustration de G. Doré.

(Hachette, 1863.)

ché des imprécisions dans le dessin. Qu'importe ! Ce sont là critiques mesquines. Sa faculté exceptionnelle de vision & d'évocation, sa science de la composition & cet idéalisme dans la fougue & la verve font de lui le dernier des romantiques & l'un des plus grands illustrateurs contemporains.

Pendant que Doré s'éloignait des réalités contemporaines dans les élans de son imagination, Meissonier, calme & méticuleux, dessinait pour les *Contes Rémois* de minuscules figures, pleines de trop scrupuleuse précision. Dans l'avenir, la gravure sur bois devait périr de cet excès de vérité qui n'était point son fait. Les procédés mécaniques de reproduction & la photographie lui portèrent le coup de grâce.

Vers 1860, la gravure au burin connut un renouveau momentané. Sous la direction d'Henriquel-Dupont, Bida donne pour les *Œuvres* de Musset (1866) [pl. LXXXV] un commentaire graphique d'un art exquis, mais la facture en est déjà toute moderne & nous ouvre les yeux sur des horizons nouveaux loin de prétendre à clore le cycle qui vient d'être parcouru.

La guerre de 1870 marque à peu près, dans l'histoire du Livre, la limite entre le passé & le présent. Les quelques années qui séparent la fin des hostilités du début du siècle où nous sommes voient se manifester dans l'art & la technique du livre illustré des tendances complexes qui ne céderont à l'analyse que lorsque le temps aura fait son œuvre &, par l'éloignement, rendu possibles de nouvelles pages d'histoire qui ne viennent involontairement contrarier ou favoriser d'indiscrète façon les intérêts particuliers des libraires français.

FRANTZ CALOT.



LA RELIURE

PAR

AMÉDÉE BOINET

BIBLIOTHÉCAIRE À LA BIBLIOTHÈQUE SAINTE-GENEVIÈVE



LA RELIURE.

La reliure d'art, au sens propre du mot, n'apparaît, comme on sait, qu'à l'extrême fin du moyen âge. Sans doute, bien antérieurement, dès le ve siècle, s'il faut en croire saint Jérôme, des livres précieux, ornés de peintures, tels que des évangéliaires ou des psautiers, étaient revêtus de riches couvertures d'ivoire, d'orfèvrerie ou d'émail; mais il ne s'agit pas là en réalité d'œuvres de relieurs, c'est-à-dire d'artistes travaillant & façonnant la peau, & il n'entre point dans notre sujet de faire l'étude de ces magnifiques spécimens de l'art industriel.

Le travail du relieur du moyen âge, plus exactement du *lieur,* consistait simplement à coudre entre eux les feuillets, à les serrer solidement par des nerfs & des cordelettes & à protéger le tout par des ais de bois sur lesquels on collait en général de la peau de truie, du parchemin ou du veau. Aux quatre coins, des clous de cuivre empêchaient le frottement des plats sur les tablettes des bibliothèques. Les tranches étaient enfin maintenues par des fermoirs, soit en métal, soit formés de lanières de cuir.

Les ais de bois contenant en eux-mêmes un germe de destruction, le ver, qui les réduisait souvent en miettes, on les abandonna peu à peu, à partir du milieu du xve siècle, & les livres furent alors protégés par d'épais cartons recouverts aussi de peau de truie, de parchemin ou de veau.

Certains volumes étaient habillés de velours de couleurs variées, — notamment le velours sombre ou «velours tanné», — ou encore de soie, brodée ou non, de drap d'or ou autres étoffes plus ou moins riches.

Antoine Vérard, le célèbre libraire parisien, relia beaucoup de livres en velours pour Louis XII.

Les reliures en veau ou en peau de truie antérieures à la fin du xv[e] siècle sont en général presque entièrement dépourvues d'ornementation. Il en reste un petit nombre qui offrent comme décor des semis de fleurs de lis, des roses, des fruits, des fleurons, des motifs géométriques, enfin des animaux réels ou fantastiques (chimères, griffons, &c.), souvent contenus dans des compartiments rectangulaires ou des médaillons. On en cite une du XIII[e] siècle qui a peut-être été exécutée pour saint Louis & qui présente, sur deux bandes, encadrées d'animaux, des fleurs de lis & des tours de Castille [1].

Tous ces ornements étaient obtenus, en creux ou en relief, avec des fers, des roulettes & des plaques de plus ou moins grande dimension, appliqués à froid, sans or. Ces reliures sont dites *gaufrées* ou *estampées* [2]. Les plaques se frappaient à la presse ou au balancier. Il arrivait souvent qu'on utilisât la même plaque pour des volumes de formats très différents. Si, par exemple, elle était de la grandeur d'un in-octavo, on la répétait deux ou quatre fois pour un in-quarto ou un in-folio. Ce procédé était évidemment très économique, mais peu artistique.

La technique de ces reliures estampées était la même que celle de certains objets en cuir : écrins, coffrets à bijoux, aumônières, &c., & il est certain qu'en bien des cas, ce sont les mêmes artistes qui ont exécuté indifféremment ces ouvrages [3].

Dans le dernier quart du xv[e] siècle & au début du XVI[e], la décoration

(1) Cf. Léon GRUEL, *Manuel historique & bibliographique de l'amateur de reliures*, t. I. Paris, 1887, in-4°, pl., p. 15.

(2) On employait aussi au moyen âge les termes de *tympanure* & de *reliure tympanisée*.

(3) Il existe aux archives d'État de Florence un diplôme de Charles V, roi de France, en faveur de Bernardo di Chino Bartolini, florentin, daté de 1379 & contenu dans une petite boîte de cuir doré & peint, présentant sur chaque face un semis de fleurs de lis & les armes de Bartolini. Ce très curieux & unique objet, d'origine française certainement, n'est pas, contrairement à l'opinion qu'on a émise, un travail de relieur, au sens propre du mot, car les fleurs de lis sont gravées à la pointe & non obtenues avec des fers. (Cf. *Mostra storica della legatura artistica in Palazzo Pitti. Catalogo*, Firenze, 1922, n° 138 & pl. 3.)

des reliures gaufrées devient plus riche. Les plaques comportent, en effet, non seulement des motifs purement décoratifs, mais encore des sujets empruntés à l'Ancien & surtout au Nouveau Testament, — par exemple, le Bain de Bethsabée, l'Annonciation, le Christ en croix, la Pentecôte, le Christ & la Madeleine, le Couronnement de la Vierge; — des figures de saints très populaires, — tels que saint Christophe, saint Nicolas, saint Sébastien (pl. LXXXVII 1), saint Michel, saint Georges, saint Jacques, saint Jean l'Évangéliste, sainte Barbe, sainte Catherine, sainte Geneviève; — des scènes de la Danse macabre; enfin, mais très rarement, des sujets purement profanes.

Les relieurs se prêtaient quelquefois leur matériel &, de plus, les graveurs de plaques exécutaient certains modèles à plusieurs exemplaires pour des relieurs différents [1]. Les plaques sont souvent d'un dessin très habile & très soigné. Les artistes se sont souvent inspirés ou ont copié, soit des estampes xylographiques isolées, soit des encadrements & des gravures qu'ils rencontraient dans les livres imprimés, — principalement les livres d'Heures, — mis en vente par Simon Vostre, Antoine Vérard, Petit, Pigouchet, Kerver & autres [2].

Et d'ailleurs, les imprimeurs & les libraires avaient en général chez eux un atelier de reliure, comme Simon Vostre, Antoine Vérard, Guillaume Eustace, relieur ordinaire de Louis XII, puis, un peu plus tard, en pleine Renaissance, Philippe Le Noir & son fils Guillaume [3] & surtout le célèbre Geofroy Tory qui nous a laissé des reliures à rinceaux & arabesques d'un goût exquis, dont il a certainement donné les modèles & sur les-

[1] Voir ce qui est dit ci-dessous (page suivante) à propos des plaques portant les noms de Hémon Le Fèvre & d'André Boule.

[2] On a supposé, avec une certaine vraisemblance, que certaines plaques à sujets religieux ou profanes employées par les relieurs ont pu servir aussi à produire des estampes. (Voir Ch. Mortet, *Les origines & les débuts de l'imprimerie, d'après les recherches les plus récentes*, Paris, 1922, in-folio, p. 7, n. 2.)

[3] La collection Léon Gruel renferme une admirable reliure de Guillaume Le Noir, datée de 1562, qui a figuré à l'Exposition du Pavillon de Marsan & qui est un modèle achevé d'élégance & de bon goût. Elle est reproduite dans le *Manuel... de l'amateur de reliures* de L. Gruel, t. II, p. 107.

quelles figure sa marque du pot cassé, traversé ou non par un toret de graveur [1].

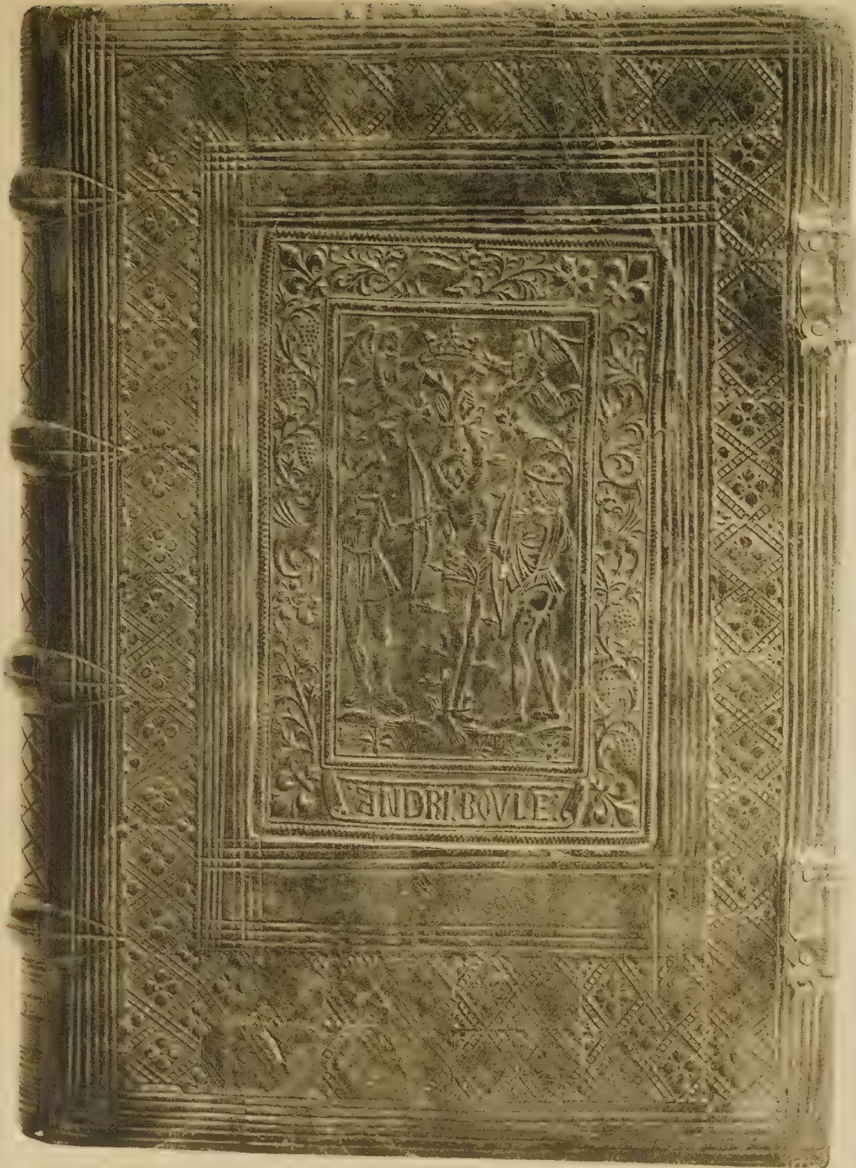
En Allemagne, on s'inspira souvent également des gravures ornant les livres imprimés, ainsi que des compositions d'Albert Durer, Sebald Beham, Hans Holbein, &c. Les reliures en veau ou en peau de truie estampée y persistèrent beaucoup plus longtemps qu'en France, au delà même du XVIe siècle, mais elles sont en général très lourdes d'aspect, très chargées & mal agencées. En outre, leur technique laisse beaucoup à désirer, les petites plaques des bandes d'encadrement chevauchant souvent les unes sur les autres d'une façon très maladroite.

Un certain nombre de reliures françaises estampées de la fin du XVe siècle ou du début du XVIe portent une signature. La collection Léon Gruel est à ce point de vue d'une richesse exceptionnelle. Parmi les noms que nous avons relevés, pour la France exclusivement, nous citerons ceux d'Edmond Bayeux, Nicolas Boivin, André Boule, — un des plus célèbres relieurs de cette période, qui exerça, sans doute à Paris, de 1479 à 1530 au moins & dont on connaît environ une dizaine de reliures signées (pl. LXXXVII 1), — Jehan Compains, Deltona, Julien Des Jardins, Jehan Dupin, Hubert Ferrer, Gabriel Ferret, Jacques Gavet, Gilet S. Angelier, Pierre Grant, Jehan Guillebert, Jehan Huvin, établi à Rouen, Jacques l'enlumineur, Guérin Le Camus, Jacques Le Clerc, Hémon Le Fèvre, libraire-imprimeur à Paris, qui employa des plaques semblables à celles d'André Boule [2], Robert ou Robinet Macé II, de Caen, qui était aussi imprimeur, Nicolas Mathieu, Jehan Norvis, G. Pérard, Théodore Richard, Denis Roce, libraire à Paris de 1490 à 1518 [3], Ogier

[1] Voir Auguste BERNARD, *Geofroy Tory, peintre & graveur, premier imprimeur royal...*, 2e édit., Paris, 1865, in-8°, p. 76–77, fig.; L. GRUEL, *Manuel*, t. II, p. 167–168, pl.

[2] Voir *Bibliothèque de la ville de Lyon. Documents paléographiques, typographiques, iconographiques*, publiés par la Société des Amis de la Bibliothèque de Lyon, n° II (novembre 1923), 4e article (reliures à l'effigie de saint Sébastien).

[3] Une reliure de la Bibliothèque d'Abbeville (F. PHILELPHUS, *Epistolae*, Paris, 1508) porte les initiales & armes parlantes de Denis Roce. A la Renaissance, un certain nombre de libraires ou d'imprimeurs, tels que les Angelier, les Marnef Jacques Du Puys, de Paris, les Gryphe, de Lyon, prirent l'habitude de frapper leur marque sur les reliures des livres qu'ils mettaient en vente.



R. Holkot, *Super Sapientiam Salomonis.* (1489.)

Reliure d'André Boule.

(Coll. de M. L. Gruel.)



Hésiode, *Travaux & jours.* (1507.)

Reliure exécutée pour Louis XII

(Bibliothèque Mazarine.)

Roie & Denis Toussaint [1]. Un bon nombre de ces relieurs, pour lesquels nous n'avons aucun renseignement précis [2], devaient exercer soit à Paris, soit à Lyon, c'est-à-dire dans les deux plus grands centres de production de livres à cette époque en France [3].

Tous ces relieurs étaient des laïques, attachés ou non à des libraires ou à des imprimeurs & allant souvent de ville en ville; mais il est toute une catégorie de reliures estampées qui ont été exécutées dans les monastères & auxquelles on donne la dénomination de *reliures monastiques.* Le terme de «reliure monastique» a même été quelquefois employé par certains auteurs pour désigner, d'une façon générale, les reliures estampées du moyen âge. Le plus souvent, les moines se contentaient de demi-reliures, avec une ornementation très sobre; mais parfois ils recherchaient davantage la décoration & représentaient sur toute la surface des plats des motifs décoratifs divers ou des figures de saints comprises dans des encadrements plus ou moins riches.

Les reliures royales antérieures au règne de François Ier sont aujourd'hui infiniment rares. Nous en possédons toutefois une demi-douzaine aux armes de Louis XII & d'Anne de Bretagne, avec le porc-épic & les hermines (pl. LXXXVII 2) [4], mais elles laissent beaucoup à désirer comme ordonnance générale & les différents éléments qui les composent sont mal équilibrés. Il faut noter, pour quelques-unes de ces reliures, datées des

[1] Nous croyons devoir signaler aussi une importante famille de relieurs du nom de Gavère, d'origine gantoise, dont le plus célèbre, Antoine, établi à Bruges à la fin du xve siècle & au début du xvie, nous a laissé un certain nombre de reliures signées.

[2] Parmi les noms que nous avons cités, il en est quelques-uns qui désignent plutôt, semble-t-il, des libraires; tel est le cas, par exemple, pour Hémon Le Fèvre & Denis Roce. La signature d'une reliure ne se rapporte donc pas toujours *a priori* à celui qui l'a réellement exécutée.

[3] Il est fort à regretter qu'on n'ait point publié jusqu'à ce jour d'étude détaillée & critique sur les reliures estampées du moyen âge & du début de la Renaissance. Sur la biographie des relieurs français, consultez E. Thoinan, *Les relieurs français (1500-1800)*, Paris, 1893, in-8°. Voir aussi, pour l'histoire de la reliure en général, l'ouvrage de MM. Marius-Michel, *La reliure française depuis l'invention de l'imprimerie jusqu'à la fin du XVIIIe siècle,* Paris, 1880, in-4°, pl.

[4] Elles sont conservées à la Bibliothèque nationale, à la Bibliothèque Mazarine, à la bibliothèque d'Abbeville, dans la collection Dutuit & dans celle de M. H. Lefuel.

dernières années du règne de ce souverain, une innovation : certains ornements & écussons sont frappés en or ou en argent, c'est-à-dire au fer chaud.

C'est aussi à cette époque qu'apparaissent les tranches dorées & ciselées, — ou *antiquées,* pour employer l'expression ancienne, — avec ornements divers (feuillages, rinceaux, arabesques), devise, armes & nom du personnage à qui le livre a appartenu. La ciselure était obtenue à l'aide de fers ou, mais plus rarement, au burin. Plus tard, on appliqua de la couleur sur les tranches.

*
* *

A partir du règne de François Ier, l'art de la reliure se modifie complètement & prend un développement considérable. C'est d'Italie que vinrent les nouveaux modèles & la nouvelle technique.

A Venise, Alde Manuce, le célèbre imprimeur & relieur, paraît avoir été le premier à frapper en plein or des ornements semblables à ceux que l'on rencontre dans les livres imprimés. Les premières reliures sorties de ses ateliers comportent seulement un encadrement général rectangulaire à double filet, avec fleurons aux angles. Puis, le décor devient de plus en plus riche, mais sans lourdeur toutefois. L'influence de l'art oriental ou arabe est manifeste dans toutes ces œuvres, & cela n'a pas lieu d'étonner, si l'on se rappelle les relations suivies de Venise avec l'Orient.

On peut diviser les reliures italiennes du XVIe siècle en deux groupes principaux :

1° Les reliures à décor frappé en or, avec arabesques, entrelacs & rinceaux, obtenus avec des filets droits ou courbes & auxquels peuvent se mêler des petits fers pleins, azurés [1] ou à filets. Quelquefois, certaines parties de la décoration sont poussées à froid.

2° Les reliures mosaïquées, qui comprennent elles-mêmes deux catégories :

a. Celles avec compartiments ou bandes formés de morceaux de peau

[1] C'est-à-dire striés de lignes parallèles, comme l'azur gravé en héraldique.



Ætius d'Amide, *De cognoscendis & curandis morbis.* (1533.)

Reliure exécutée pour Jean Grolier.

(Bibliothèque de l'École nationale des Beaux-Arts.)

de couleurs différentes, amincis & collés sur le fond. Elles sont rares avant le milieu du XVI[e] siècle [1].

b. Celles dont les compartiments sont remplis de pâtes de couleur ou de mastic, souvent de nuance assez claire [2]. Dans la première moitié du XVI[e] siècle, les reliures mosaïquées sont presque toujours de cette sorte.

Sur les reliures mosaïquées, on ajoutait parfois des petits fers dorés, dans les espaces restés vides.

Ces reliures italiennes, d'aspect si riche & si élégant, devaient avoir en France un succès étonnant & cela surtout par l'intermédiaire d'un des plus fameux bibliophiles dont l'histoire fasse mention, à savoir Jean Grolier [3]. Ce personnage, né en 1479 & mort en 1565, appartenait à une famille italienne, originaire de Vérone, établie à Lyon depuis le XIII[e] siècle. Il fut trésorier du duché de Milan après son père, de 1510 à 1530; puis, en 1537, trésorier des finances du roi dans les pays d'Outre-Seine & Yonne & dans l'Île-de-France; en 1545, trésorier de France; enfin, à partir de 1547 jusqu'à sa mort, trésorier général des finances. Il se lia très étroitement avec les Alde, imprimeurs de Venise, & fut en relations suivies avec les savants, les maîtres relieurs & les bibliophiles les plus célèbres de l'Italie [4].

[1] On a fait aussi en Italie, au XVI[e] siècle, & plus tard en France, des reliures dont la mosaïque est une incrustation, comme la marqueterie; mais ce procédé n'est pas à recommander, car, avec le temps, le cuir se dessèche & se retire & il reste un vide entre la surface qui a été découpée & la partie incrustée.

[2] Le célèbre bibliophile Thomas Maioli affectionnait pour ce genre de reliure un fond de cuir foncé sur lequel était appliqué un décor de pâte blanche ou de couleur très claire. Jean Grolier a fait aussi exécuter quelques reliures de ce type.

[3] Voir, à ce sujet, le livre de LEROUX DE LINCY, *Recherches sur Jean Grolier, sur sa vie & sa bibliothèque,* Paris, 1866, in-8°. Cet ouvrage, déjà très documenté pour l'époque où il a paru, est cependant assez vieilli aujourd'hui, notamment en ce qui concerne le catalogue des reliures de Grolier, catalogue qui a besoin d'être corrigé & complété. (Voir les articles publiés par R. DE CAZENOVE, *Notes sur deux bibliophiles lyonnais, 1562-1867,* dans *Revue du Lyonnais,* 1867, & par le vicomte DE GROUCHY, *A propos d'un livre de Jean Grolier,* dans le *Bulletin du Bibliophile,* 1894, p. 283–303 & 379–395.) De plus, il y manque une étude sérieuse sur les reliures de Grolier au seul point de vue artistique, avec classement par types & essai de chronologie.

[4] Il fut notamment en rapport assez direct avec l'énigmatique Thomas Maioli dont il posséda plusieurs belles reliures.

Beaucoup d'auteurs, dont il avait encouragé les travaux, lui dédièrent des ouvrages.

Revenu en France en 1530, il y apporta le goût des belles reliures & l'on peut dire qu'avant même François Ier, il fut le premier dans notre pays à comprendre & à aimer véritablement cet art. Il s'était formé au delà des Alpes une magnifique collection de volumes soigneusement édités & reliés. Toutes les belles impressions italiennes parues de son temps y figuraient.

Il avait adopté la devise : *Nec herba, nec arbor,* accompagnée d'un groseillier, sorte d'armes parlantes, & sur ses reliures il faisait apposer, d'un côté, cette marque de propriété : *Jo. Grolierii & amicorum,* copiée peut-être sur celle de Maioli & qui signifiait qu'il était heureux de donner à ses amis la jouissance de sa bibliothèque; de l'autre, cette devise pieuse : *Portio mea, Domine, sit in terra viventium.*

Grolier appela d'Italie des relieurs très habiles qui travaillèrent exclusivement pour lui & sous sa direction dans son hôtel de Lyon, voisin de la Porte de Bucy. Ceux-ci formèrent de nombreux élèves qui, à leur tour, devinrent des maîtres. On ne connaît pas malheureusement les noms de ces artistes incomparables qui nous ont laissé tant de chefs-d'œuvre. Il est permis toutefois de supposer que Geofroy Tory a fourni des modèles à Grolier, avec lequel il a été en rapports assez suivis. D'autre part, Grolier passe, & cela paraît très vraisemblable, pour avoir créé lui-même les compositions de certaines de ses reliures.

Les reliures exécutées en France pour Grolier rentrent dans l'une des deux catégories spécifiées ci-dessus, mais on ne saurait nier que dans l'ensemble leur dessin est plus simple, plus fin & plus élégant que celui des modèles italiens. Elles resteront toujours comme les types les plus parfaits que l'on puisse admirer non seulement pour cette période, mais pour toutes celles qui suivront. C'est de l'art français le plus pur & le plus délicat. La technique, d'autre part, est bien supérieure à celle des reliures italiennes & cette supériorité ne fera que s'accentuer dans la suite.

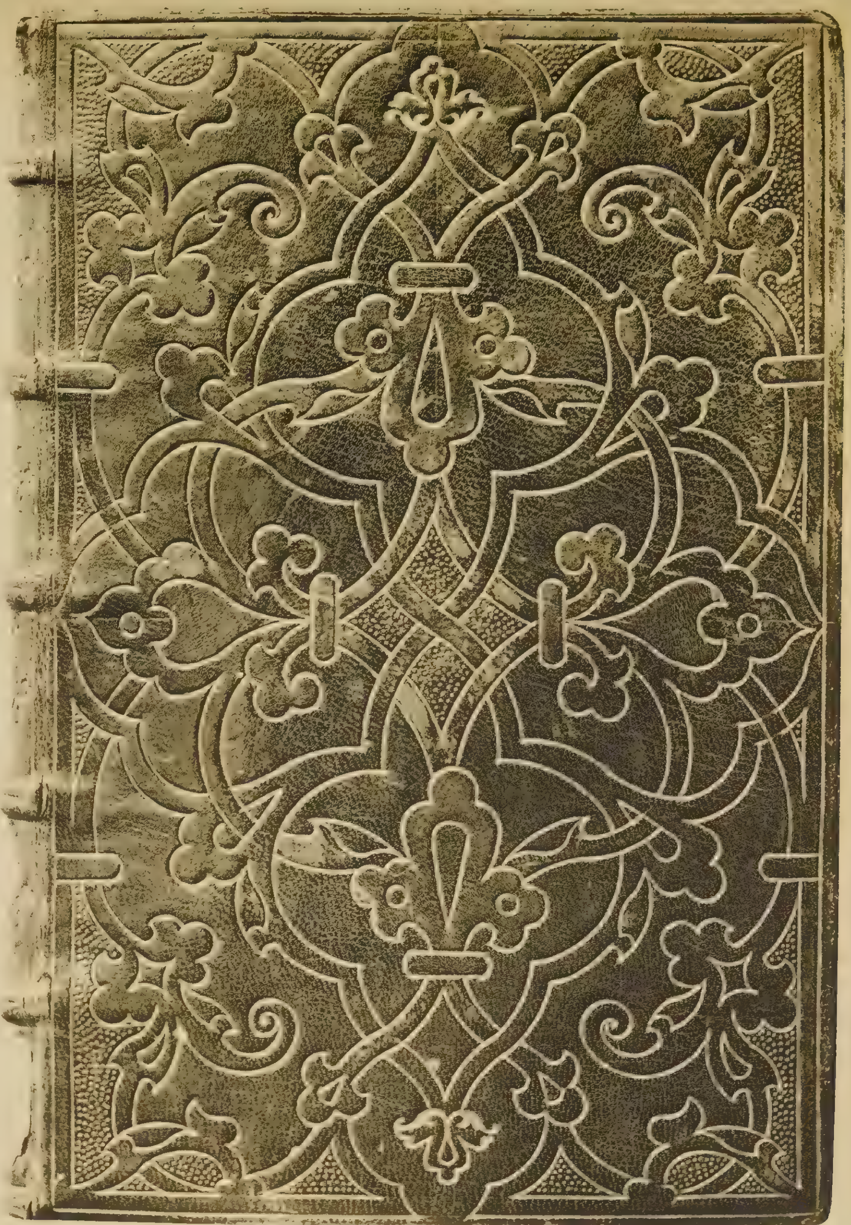
Grolier a montré une prédilection marquée pour les reliures à filets avec nœuds d'entrelacs ou à grands motifs géométriques, tels que des losanges,



Livre singulier & utile touchant l'art & pratique de géométrie. (1542.)

Reliure exécutée pour François I[er].

(Coll. de M. H. Lefuel.)



Heures manuscrites d'Etienne Alleaume, seigneur de Verneuil-sur-Seine.

Reliure du XVI[e] siècle.

(Bibliothèque de l'Arsenal.)

des rectangles ou des quatre-feuilles occupant presque tout le champ, sans adjonction de petits fers (pl. LXXXVIII). Il a délaissé, d'autre part, de plus en plus, les fers pleins des Alde, remplacés avantageusement par les fers azurés ou à filets beaucoup plus légers d'aspect [1]. Enfin, il faut noter qu'il a fait exécuter quelques reliures très curieuses avec décor d'architecture antique, dont une est conservée à la bibliothèque de l'Arsenal [2] & qui sont très vraisemblablement inspirées de certains modèles dessinés pour Thomas Maioli [3].

Beaucoup de reliures de Grolier portent le titre de l'ouvrage sur le plat supérieur & le dos n'offre aucune décoration, les volumes étant, comme au moyen âge, couchés sur les tablettes des bibliothèques. Toutefois, dans la seconde moitié du règne de François Ier, l'usage prévalut de plus en plus de frapper le titre sur le dos, qui reçut alors une ornementation. On avait pris l'habitude, en effet, de ranger les livres debout sur les rayons, comme aujourd'hui, & cela en raison de la production de plus en plus intense qui obligeait à ménager la place.

L'exemple donné par Grolier fut rapidement suivi par nombre d'amateurs instruits à son école (pl. LXXXIX 2). François Ier, au sens artistique si raffiné, ne pouvait rester indifférent au développement que venait de prendre en France l'art de la reliure; aussi s'empressa-t-il d'encourager les artistes qui savaient habiller les livres si magnifiquement. La ressemblance de ses reliures avec celles de Grolier est souvent très frappante. On y voit le plus souvent ses armes, surmontant son emblème, la salamandre, entou-

(1) A partir du second quart du XVIe siècle, les fers à filets sont plus fréquents en Italie que les fers azurés.

(2) *Rituum ecclesiasticorum sive sacrarum ceremoniarum ss. Romanae ecclesiae libri III, 1516.*

(3) Voir surtout le beau Vitruve de 1511 appartenant à l'École Polytechnique, qui a figuré à l'Exposition de la reliure ancienne organisée en 1922 à Florence & qui est un exemple, tout à fait exceptionnel pour l'époque, d'une reliure offrant une décoration en rapport avec le texte même de l'ouvrage. (Cf. *Mostra storica della legatura artistica in Palazzo Pitti, Catalogo,* n° 254, pl. 9.) On peut citer aussi une édition des Psaumes de David, en italien, datée de 1562, recouverte d'une reliure italienne en cuir gravé, dont l'un des deux sujets représente le roi David en prières. Au XVIIIe siècle, on a exécuté, comme nous le verrons plus loin, un certain nombre de reliures avec scènes ou personnages se rapportant au livre.

rées du collier de l'ordre de Saint-Michel & accompagnées de deux F couronnés (pl. LXXXIX 1). La Bibliothèque nationale possède une admirable série de reliures exécutées pour ce souverain qui les avait réunies dans sa belle résidence de Fontainebleau. La majeure partie d'entre elles offrent un décor frappé en or, mais François Ier a possédé aussi des reliures estampées à froid, la tradition du moyen âge ayant persisté presque jusqu'à la fin de son règne.

Parmi les relieurs qui ont travaillé pour lui, on cite : Pierre Roffet & son fils Étienne, dit le Faulcheur ou le Faulcheux [1], qui étaient tous deux en même temps libraires. A la même époque, on rencontre Philippe le Noir, relieur juré de l'Université de Paris, imprimeur & libraire, qui exécuta surtout des reliures estampées à froid.

La reliure fut également en grand honneur sous le règne de Henri II, mais c'est surtout le souverain lui-même qui manifesta un goût très prononcé pour cet art, & nous possédons, tant à la Bibliothèque nationale qu'à la Bibliothèque Mazarine, de magnifiques spécimens exécutés pour lui, d'une grande richesse de décor & en même temps d'un goût exquis. On y voit le plus souvent les motifs décoratifs ou les emblèmes qu'avait adoptés sa favorite Diane de Poitiers, à savoir deux D liés avec un H & les attributs de la déesse de la chasse : croissants entrelacés, lances, arcs, carquois & flèches. Les doreurs qui ont exécuté les belles reliures de Henri II étaient d'une habileté surprenante. Il en est un surtout qui exécutait, avec une aisance merveilleuse, tout le décor au moyen de petits filets & dédaignait presque toujours les fers gravés à l'avance.

Très souvent, l'ornementation consiste en une large bordure rectangulaire, sur laquelle se détachent soit en mosaïque, soit frappés en or, des rinceaux, des arabesques, des entrelacs, auxquels peuvent se mêler des petits fers soit à filets, soit azurés; au centre sont les armes du roi poussées en or ou mosaïquées & disposées elles-mêmes dans un cartouche (pl. XC). Les entrelacs noirs sur fond jaune se rencontrent assez fréquemment.

[1] Il existe une reliure authentique de lui dans la collection Léon Gruel. Le volume est daté de 1544.

PLANCHE XC

Digestorum seu Pandectarum libri quinquaginta, t. I. (1553.)

Reliure exécutée pour Henri II.

(Bibliothèque Mazarine.)



Helio Léon Marotte Paris

Henri II adopta un autre type de reliure, imité de certains modèles italiens & portant, au milieu, son effigie en buste & de profil, semblable à une médaille & frappée en or. Le plus bel exemple de ce genre se rencontre dans la collection Dutuit au Petit Palais [1]. Ici le portrait du roi est compris dans un grand cartouche de rinceaux & de petits fers & il est, de plus, répété aux quatre angles [2].

Catherine de Médicis, qui avait passé son enfance au milieu des grands artistes de l'Italie, s'intéressa tout particulièrement à la reliure, tout comme son orgueilleuse rivale Diane de Poitiers. Sa «librairie» comptait plus de quatre mille volumes dont un grand nombre de manuscrits grecs & latins de la plus grande valeur. Ces livres, réunis après son décès, en 1589, à la bibliothèque du roi, furent alors dépouillés pour la plupart de leur ancienne reliure & habillés aux armes royales. C'est la raison pour laquelle les reliures exécutées pour Catherine sont rares aujourd'hui. Celles-ci présentent souvent un semis de K ou de doubles C couronnés, ou encore de monogrammes composés de deux C en sens inverse, liés avec un H; enfin on y voit parfois l'emblème que la reine avait adopté une fois devenue veuve, en 1579, & qui représente dans un médaillon une montagne de chaux vive arrosée d'une pluie de larmes, avec la devise : *Ardorem extincta testantur vivere flamma* [3].

Catherine de Médicis a aussi affectionné les reliures d'un décor très riche, composé d'entrelacs, de rinceaux & d'arabesques, avec pâtes de

[1] *Pauli Jovii... historiarum sui temporis... libri XLV,* Paris, M. Vascosan, 1558. Cette reliure est reproduite dans Georges Cain, *La collection Dutuit,* Paris, 1903, in-folio.

[2] Henri II a possédé un très curieux livre d'Heures du xvie siècle en forme de demi-fleur de lis & offrant, une fois ouvert, l'aspect d'une fleur de lis complète. Ce volume, provenant de la collection du comte Charles de l'Escalopier, se trouve aujourd'hui à la bibliothèque d'Amiens. Sa reliure est d'un dessin très élégant, composé d'arabesques & de rinceaux se détachant en noir sur un fond brun.

[3] Comme reliure de ce type, nous citerons celle du manuscrit 5163 de la Bibliothèque de l'Arsenal : «Inventaire des vaisselles & joyaulx... du cabinet du Roy à Fontainebleau... 1562.» Sur les reliures de Catherine de Médicis & sur celles des femmes bibliophiles, voir le livre d'Ernest Quentin-Bauchart, *Les femmes bibliophiles,* Paris, 1886, 2 vol. gr. in-8°, pl.

couleur; nous en reproduisons un spécimen magnifique & somptueux qui appartient à la Bibliothèque Mazarine (pl. XCI).

Henri II se dépouilla plus d'une fois de ses livres au profit de Diane de Poitiers, qui avait réuni dans son château d'Anet une des plus précieuses bibliothèques de la Renaissance, malheureusement dispersée en 1724. Cette femme, d'une grande intelligence & fort éclairée en matière d'art, protégea, comme on sait, les artistes les plus fameux de son temps. Les reliures qu'elle fit exécuter sont de l'élégance la plus raffinée. On y voit ses armes de duchesse de Valentinois, accompagnées de ses emblèmes & de sa devise : *Sola vivit in illa*[1] (pl. XCII 1).

Parmi les amateurs du même temps, en France ou à l'étranger, on doit encore citer le connétable Anne de Montmorency, qui faisait frapper sur les plats sa devise en grec : Ἀπλανῶς; le comte Charles de Mansfeld; Marc Laurin de Watervliet, qui avait adopté une marque de propriété semblable à celle de Grolier; Henri Ier de Lorraine, duc de Guise, dit le Balafré; Charles de Lorraine, archevêque de Reims. Leurs reliures offrent les plus grandes ressemblances avec celles qui furent exécutées pour Grolier, François Ier ou Henri II.

François II régna trop peu de temps pour s'intéresser d'une façon spéciale à l'art de la reliure. Les volumes reliés pour lui avant son accession au trône ne présentent en général comme ornements que quelques filets & au centre un dauphin couronné[2].

Un assez grand nombre de belles reliures du XVIe siècle, à décor de rinceaux & d'entrelacs d'une extrême élégance (pl. XCII 2), ont été exécutées à Lyon, qui était alors en France le centre de production du livre le plus important après Paris. Quelques-unes d'entre elles ont été faites pour Henri II & Catherine de Médicis. On ne connaît pas malheureusement les noms des artistes qui nous ont laissé ces jolis modèles, mais il y a lieu de supposer que Jean de Tournes, le célèbre imprimeur lyonnais, & Bernard

[1] Quelquefois cette devise est remplacée par celle-ci, plus orgueilleuse : *Consequitur quodcumque petit* (elle atteint tout ce qu'elle vise).

[2] Certaines reliures exécutées pour François II, comme souverain, portent la marque : F. II.



Hélio Léon Marotte Paris

L. Alberti, *Descrittione di tutta Italia.* (1550.)

Reliure exécutée pour Catherine de Médicis.

(Bibliothèque Mazarine.)



Saint Basile, *Orationes.* (1556.)

Reliure exécutée pour Diane de Poitiers.

(Bibliothèque de Reims.)



Livre d'heures provenant de la cathédrale de Lyon. (xve siècle.)

Reliure lyonnaise du xvie siècle.

(Bibliothèque de Lyon.)

Salomon, dit le Petit Bernard, un des meilleurs graveurs de la Renaissance, ont eu une part active dans la formation & le développement de cette école locale.

La période du XVIe siècle qui s'étend jusqu'à l'avènement de Charles IX a été incontestablement l'âge d'or de la reliure. Tandis que dans la suite les artistes se contentent, une fois un modèle créé, de le répéter à l'infini, sans poursuivre aucune idée vraiment originale, à l'époque de la première Renaissance au contraire, ils ne veulent pour ainsi dire jamais s'astreindre à la copie servile. Aussi leurs œuvres sont-elles d'une richesse de variété étonnante. On sent d'ailleurs qu'il y avait alors des amateurs passionnés, toujours à la recherche du nouveau & participant eux-mêmes, en quelque sorte, à la création de ces œuvres d'un goût si raffiné & d'une élégance si parfaite.

Avec le règne de Charles IX nous entrons dans une période de transition. On abandonne, pour ainsi dire subitement, les belles combinaisons de lignes de Grolier & les compositions savantes du temps de Henri II. L'époque brillante de la reliure est close. Les artistes appartenaient-ils, comme on l'a supposé, à la religion réformée & durent-ils quitter la capitale à la suite des persécutions contre les huguenots? Cela est loin d'être prouvé. En tout cas, à cette époque, la reliure est nettement en décadence. On se contente souvent de coins & de milieux azurés & de grands cartouches, tirés à la presse, d'un seul coup. La marque même du souverain se compose de deux colonnes réunies par une banderole flottante où on lit la devise : *Pietate & Justitia.* Son chiffre est formé d'un double C ou d'un K que surmonte une couronne. On connaît un des relieurs attitrés du roi; il s'appelait Claude de Piques.

Vers la fin du règne de Charles IX apparaît un type de reliure très caractéristique. Les plats sont entièrement couverts de compartiments carrés, rectangulaires, ovales ou quadrilobés, complètement vides, limités par deux ou trois filets & reliés souvent entre eux par des torsades. Ce modèle fut très répandu, mais on le transforma bientôt en remplissant les espaces vides entre les compartiments avec des branches de feuillage & en ajoutant dans les compartiments mêmes des fleurons, le

plus souvent azurés, des fleurettes (des marguerites surtout), des culots, des têtes d'anges ailées, &c. Les branches de feuillage peuvent être çà & là remplacées par des rinceaux en spirale. Il arrive de la sorte que le plat est entièrement couvert de dorure (pl. XCIII). L'ensemble est certes très chatoyant à l'œil, mais il faut bien reconnaître que ce n'est plus là la belle ordonnance sobre & élégante de la première Renaissance. Par contre, l'exécution de certaines de ces œuvres accuse une technique remarquable & une grande sûreté de main dans l'application des innombrables petits fers.

Ces reliures à remplissage de feuillages, qui eurent un succès considérable & durèrent plus de quarante ans, ont été, sans aucune preuve certaine, attribuées couramment à Nicolas Ève, relieur du roi. Elles sont dites *à la fanfare* & ce terme demande une explication. Le célèbre relieur de la Restauration nommé Thouvenin exécuta un modèle dans le style dit des Ève pour un volume imprimé à Chambéry en 1613 & intitulé : *Les Fanfares & Courvées abbadesques des Roule-Bontemps de la haute & baße Coquaigne & dépendances.* Le premier mot de cet ouvrage servit alors aux amateurs pour désigner la reliure & depuis, cette appellation, qui n'a aucune raison d'être, a subsisté.

Un des plus célèbres relieurs du temps de Henri III fut Nicolas Ève, cité à l'instant & établi à Paris dès 1578 au moins; il portait le titre de relieur & libraire du roi. Il relia pour celui-ci, en 1579, quarante-deux exemplaires du *Livre des statuts & ordonnances de l'ordre & milice du Saint-Esprit,* en maroquin orange du Levant, avec les armes de France & de Pologne accolées, au milieu d'un semis de flammes, d'emblèmes du Saint-Esprit & de fleurs de lis. Quelques-uns de ces exemplaires nous ont été heureusement conservés. Cette reliure ne rappelle en aucune façon celles dites « à la fanfare » qu'on donne communément à Nicolas Ève ou, d'une façon plus générale, aux Ève.

Les reliures exécutées pour Henri III reflètent les goûts de ce souverain pour les scènes macabres. Imprégné d'un fanatisme poussé à l'extrême, il avait, par plusieurs ordonnances, combattu le luxe des femmes & leur avait interdit de porter des pierreries & des bijoux. Il recherchait, comme



J. Besson, *Livre des instruments mathématiques & méchaniques.* (1569.)

Reliure dite « à la fanfare ».

(Bibliothèque Sainte-Geneviève.)

on sait, les cimetières, les funérailles & les têtes de mort. Il était, en outre, affilié aux confréries de pénitents & paraissait souvent en public avec un costume de deuil brodé de têtes de mort. Aussi, sur les volumes qu'il a fait relier, voyons-nous des crucifixions, des emblèmes de la Passion, des têtes de mort, des ossements en sautoir, des squelettes tenant une faux & un sablier, des cercueils, des pelles, des candélabres, des croix, des encensoirs, des larmes, ainsi que les devises : *Spes mea Deus,* ou *Memento mori.* Les livres destinés à l'usage des officiants de sa chapelle particulière étaient reliés en maroquin noir ou brun foncé, avec tous ces emblèmes frappés en argent.

La sœur de Henri III, Marguerite de Valois, reine de Navarre, «estoit, dit Brantôme, fort curieuse de recouvrer tous les beaux livres nouveaux qui se composoient tant en lettres sainctes qu'humaines». Sur ses reliures figurent très souvent des fleurs & surtout des marguerites; mais il faut, à ce sujet, détruire une légende : on connaît un assez grand nombre de reliures dont les plats sont semés de fleurs diverses comprises dans des couronnes de feuillage & portant, d'un côté, un écu «à la bande cintrée, chargée de trois fleurs de lis d'or», &, de l'autre, un pied de lis (ou d'iris) entouré de la devise : *Expectata non eludet.* Ces reliures, d'un type uniforme & assez élégant dans l'ensemble, auraient été exécutées dans les ateliers de Clovis Ève pour Marguerite elle-même. Or il a été prouvé assez récemment [1] qu'elles ont été faites pour un certain Pierre Duodo, ambassadeur de la République de Venise auprès des rois de Pologne, de France & de Grande-Bretagne, de l'empereur d'Allemagne & du Saint-Siège.

Au temps de Henri III & de son successeur a vécu un des plus grands bibliophiles que l'histoire mentionne : c'est Jacques-Auguste de Thou Ier, conseiller d'État, président au Parlement de Paris, célèbre historien & grand maître de la librairie du roi. Il fit relier, avec le plus grand soin, la plupart de ses livres en maroquin plein, avec ses armes & celles de sa première ou de sa seconde femme (Marie Barbançon ou Gasparde de la

[1] Voir Dr Ludovic BOULAND, *Livres aux armes de Pierre Duodo, vénitien, & non pas de Marguerite de Valois,* dans le *Bulletin du Bibliophile,* 1920, p. 68-80.

Chastre). Parmi ses reliures de luxe, il en est certaines dans le style dit « à la fanfare » qui sont d'une excellente qualité.

Le règne de Henri IV, marqué par des luttes violentes, ne fut pas favorable au développement de la reliure. Les spécimens qui datent de ce temps sont assez pauvres d'invention & d'exécution. D'une façon générale, c'est le semis qui domine (fleurs de lis, couronnes de feuillage encadrant l'H du roi, M entrelacés, pour Marie de Médicis, emblèmes divers) [pl. XCIV 1].

A la fin du XVIe siècle & au début du XVIIe, on note l'apparition des médaillons centraux formés de branchages, ainsi que des petits fers en forme de vases. C'est aussi à partir de cette époque qu'on généralise l'emploi des roulettes gravées, procédé commode & expéditif, mais qui est loin d'être artistique.

Parmi les relieurs du roi, sous Henri IV, on cite Georges Drobet & surtout Clovis Ève [1], frère de Nicolas, cité ci-dessus, & qui exerça jusqu'en 1634. Tous deux étaient également libraires.

* * *

Les reliures royales du début du règne de Louis XIII ne diffèrent guère de celles de Henri IV. Elles offrent le plus souvent, pour le souverain, un semis de fleurs de lis & d'L couronnés; pour la reine, Anne d'Autriche, un semis d'A redoublés en sens contraire. Mais bientôt apparaissent de nouveaux fers très spéciaux, dont le dessin est visiblement emprunté à l'art de la dentelle & qui ne manquent pas d'élégance. Enfin, peu à peu, se crée un type qui caractérise essentiellement le XVIIe siècle & auquel reste attaché, d'après la tradition, le nom de Le Gascon.

On ne possède malheureusement aucun document permettant d'identifier cet artiste cité pour la première fois en 1622 & qui dut exercer jusque vers 1660. Gaston d'Orléans l'aurait, dit-on, logé dans son palais. Il est

[1] Les reliures authentiques de Clovis Ève sont assez rares. La collection Léon Gruel en renferme une exécutée pour Louis XIII, datée de 1619, avec semis de fleurs de lis & d'L couronnés.



Fr. de Cauvigny, *Discours de l'autorité des rois.* (1623.)

Reliure exécutée pour Marie de Médicis.

(Bibliothèque Sainte-Geneviève.)



Hélio Léon Marotte Paris

L'Office de la Vierge Marie. (1640.)

Reliure exécutée pour Christine de France, duchesse de Savoie.

(Coll. de M. Eug. Renevey.)

possible que son nom soit plutôt un surnom. En tout cas, il n'existe jusqu'à présent *aucun* volume connu duquel on puisse dire à coup sûr qu'il ait été relié ou doré par lui.

Les premières reliures dites de Le Gascon montrent un mélange des branchages du XVIe siècle, des fers du XVIIe empruntés aux dessinateurs de broderies & de fers au pointillé, puis apparaît un modèle composé d'un encadrement de filets droits & courbes avec coins au pointillé & milieux formés de trèfles & d'étoiles, d'où partent des gerbes de fers au pointillé. Enfin les artistes adoptent définitivement l'ordonnance des reliures «à la fanfare», auxquelles ils enlèvent les branchages, & remplissent plus ou moins complètement les compartiments ainsi que les espaces laissés vides entre eux par un décor uniquement au pointillé. Le tout donne alors l'illusion d'une véritable dentelle, d'une légèreté étonnante (pl. XCIV 2 & XCV).

Quelques-unes des plus belles reliures dites de Le Gascon sont mosaïquées[1]. La plupart sont en maroquin rouge. Il en est enfin un certain nombre qui présentent de petites têtes de profil au pointillé, comprises ou non dans des médaillons. Ces têtes ont été considérées comme la signature de l'artiste; on y a même vu son portrait. C'est sans doute un motif purement décoratif, qui a été d'ailleurs employé par plusieurs relieurs en même temps, notamment par Florimond Badier.

Les reliures dites de Le Gascon ont été très imitées & d'une façon plus ou moins habile, par exemple, par Macé Ruette & surtout Florimond Badier qui a signé une très riche reliure à petits fers & mosaïquée de la Bibliothèque nationale, recouvrant une *Imitation de Jésus-Christ* (1640)[2]. Cette reliure, dont l'exécution & le dessin général laissent plutôt à désirer,

[1] Certaines reliures mosaïquées attribuées à Le Gascon sont obtenues par le procédé d'incrustation.

[2] THOINAN (*op. cit.*, p. 156–160 & 194–199) incline à croire que les riches reliures entièrement au pointillé sont de Florimond Badier & que Le Gascon n'a exécuté que des reliures à décor beaucoup plus sobre. Il pense, d'autre part, que les têtes au pointillé qui, d'après lui, ne se rencontreraient qu'à partir de 1645, sont la marque même de Florimond Badier (elles figurent 52 fois sur la reliure de l'*Imitation*). Nous ne croyons pas que sa démonstration soit solidement établie.

est doublée, & la doublure est aussi riche que les plats extérieurs. Il y a eu des reliures doublées dès le milieu du XVI[e] siècle[1], mais d'une façon tout à fait exceptionnelle; c'est seulement à partir de la fin du règne de Louis XIII qu'elles commencent à devenir assez fréquentes.

Les reliures exécutées pour Louis XIV sont pour la plupart lourdes d'aspect, très surchargées de soleils, de couronnes, de guirlandes, de feuilles de chêne, de chiffres & de fleurs de lis. Elles reflètent le goût du souverain pour tout ce qui est fastueux. On cite comme relieurs de ce temps : Antoine Ruette (fils de Macé, cité ci-dessus), Augustin Du Seuil, Luc-Antoine Boyet père, Louis-Joseph Dubois & enfin Florimond Badier, mentionné précédemment. Parmi les amateurs de cette époque, il faut ranger, en première ligne : Gaston d'Orléans, le cardinal Mazarin & Colbert.

Il arriva un temps où l'on se laissa aller à un trop grand abus des dorures & du pointillé. Aussi cela amena-t-il, vers la fin du règne de Louis XIV, une réaction en faveur des fers du XVII[e] siècle imitant la broderie. Ces fers furent gravés, moitié au pointillé, moitié au trait. D'autre part, la réforme des mœurs tentée par les Jansénistes eut son expression dans la reliure. C'est alors qu'apparurent les reliures dites *jansénistes*, sans aucune décoration, mais, par contre, extrêmement soignées & très solides. Certains amateurs finirent toutefois par trouver celles-ci beaucoup trop austères & firent décorer les doublures de filets & de petits fers dorés qu'ils n'osaient pas faire figurer sur les plats extérieurs.

*
* *

Les règnes de Louis XV & de Louis XVI sont marqués par une abondante production dans le domaine de la reliure & par une transformation complète du style & de la technique. Parmi les maîtres relieurs de cette

[1] Voir une reliure italienne de 1550, conservée à la Bibliothèque nationale & reproduite dans le *Manuel* de Léon GRUEL, t. I, p. 149.



Imago cardinalis Julii Mazarini. Manuscrit daté de 1658.

Reliure aux armes du cardinal Mazarin.

(Bibliothèque Mazarine.)

période, il faut retenir : Antoine-Michel Padeloup, dit le Jeune, le plus célèbre d'une famille d'artistes de ce nom, fournisseur de la marquise de Pompadour & du comte d'Hoym, qui employa la mosaïque & le décor à petits fers & fut peut-être le promoteur des reliures à dentelle par lesquelles le XVIII[e] siècle est surtout caractérisé; René & Pierre-Paul Dubuisson, Louis Douceur; les Le Monnier, qui se sont spécialisés dans la reliure mosaïquée; J.-P. Jubert, Étienne Boyet fils; Pierre Anguerrand, qui travailla principalement pour le marquis de Paulmy; Pierre Vente, relieur des «Menus-Plaisirs de la Chambre du roi»; P.-J. Bisiaux, enfin les Derome, dont le plus connu est Nicolas-Denis, dit le Jeune, qui exécuta surtout des reliures à dentelle.

La reliure du XVIII[e] siècle comporte deux types bien déterminés, dont le premier est la reliure mosaïquée — ou *à compartiments,* suivant l'expression qu'on employait alors, — composée principalement de fleurs & de feuillages & inventée sans doute par Antoine-Michel Padeloup. Certaines œuvres de ce genre, surtout au début du règne de Louis XV, prêtent, avec raison, à la critique. L'ensemble est mal équilibré, souvent très chargé & confus, avec adjonction malencontreuse de fers au pointillé, de fleurons, de soleils, &c. Mais, par contre, certains modèles, à pure décoration florale ou à compartiments géométriques répétés sur tout le plat, sont d'un dessin très élégant & d'une fort jolie harmonie de tons.

Parfois, mais cela alourdit beaucoup le décor, les fonds sont semés d'un pointillé d'or (pl. XCVI 1). Enfin, quelques reliures mosaïquées représentent des paysages ou bien des personnages & des scènes en rapport avec le contenu du livre[1], voire même, comme celle de Le Monnier le

[1] Voir par exemple, la charmante reliure avec des chiens gardant des moutons & des attributs pastoraux de Le Monnier le Jeune de l'ancienne collection Daguin (aujourd'hui collection Pierpont-Morgan), reproduite par Léon Gruel (*Manuel,* I, p. 125) & recouvrant un exemplaire des *Amours pastorales de Daphnis & de Chloé,* avec figures du Régent (1718). M. Ed. Rahir rappelait récemment (*Bulletin du Bibliophile,* 1922, p. 462) que des reliures recouvrant les *Fables* de La Fontaine & l'*Éloge de la Folie* ont parmi leurs ornements des animaux ou des marottes & qu'un exemplaire du volume sur la cavalerie de La Guérinière, conservé dans la collection de M[me] Porgès, présente, sur chaque plat, un cheval de grandes dimensions, richement harnaché.

Jeune qui est conservée à la bibliothèque de Versailles, un décor chinois. Mais ce sont là beaucoup plus des objets de curiosité que des œuvres réellement artistiques [1].

Nous devons aussi signaler, pour les petits almanachs surtout [2], les reliures mosaïquées au centre desquelles sont peintes, sous une feuille de mica, des armoiries, des chiffres, des emblèmes ou des sujets divers; mais c'est là un parti décoratif qui asssurément ne se recommande pas par le bon goût.

On a pris à tort l'habitude d'attribuer à Padeloup une grande partie des reliures mosaïquées du XVIIIe siècle; or beaucoup de celles-ci sont d'une facture assez médiocre & ne peuvent être sorties de son atelier. Padeloup a eu, comme tous les maîtres relieurs, beaucoup d'imitateurs qui sont restés bien loin derrière lui. Jacques-Antoine Derome, père de Nicolas-Denis, a exécuté un assez grand nombre de reliures mosaïquées [3].

Le second type de reliure du XVIIIe siècle est la reliure à dentelle, rappelant les œuvres de serrurerie & les sculptures sur bois de l'époque, avec feuillages, fleurs & fruits (pl. XCVI & XCVII). C'est dans ce domaine que les Derome, rivaux des Padeloup, ont triomphé. Sans doute, comme nous l'avons dit, c'est peut-être à Michel-Antoine Padeloup qu'on doit l'invention de ce nouveau genre de décoration, mais il n'en est pas moins vrai que c'est Derome le Jeune qui a su le pousser à sa perfection. Le *fer à l'oiseau,* si connu des bibliophiles, est généralement considéré comme la marque ou la signature de ce dernier; mais, en réalité, il a été employé par d'autres relieurs, tels que Padeloup & Pierre-Paul Dubuisson.

Les fers, souvent de très petite dimension, qui étaient employés pour les dentelles, permettaient d'obtenir des combinaisons & des ensembles très variés, de telle sorte qu'on peut déclarer qu'il n'y a pour ainsi dire pas deux modèles semblables. Il en est qui sont d'une composition & d'un

(1) Reproduite aussi par Léon GRUEL, I, p. 125.

(2) Sur les reliures d'almanachs, voir Baron DU ROURE DE PAULIN, *Quelques reliures d'almanachs,* Paris, 1911, in-8°. (Extrait des *Archives de la Société française des collectionneurs d'ex-libris & de reliures artistiques.*)

(3) Certains relieurs du XVIIIe siècle, surtout les Le Monnier, ont exécuté des reliures mosaïquées par le procédé d'incrustation.



La journée du chrétien sanctifiée par la prière. (XVIII[e] siècle.)

Reliure attribuée à Padeloup.

(Coll. de M. Eug. Renevey.)



Officium divinum. (1780.)

Reliure de Derome le Jeune.

(Bibliothèque Mazarine.)



DE LA POTERIE, *Principes militaires de cavalerie.* Manuscrit du XVIII[e] siècle.

Reliure exécutée pour le marquis de Paulmy.

(Bibliothèque de l'Arsenal.)

charme exquis. Certaines dentelles présentent un fond à pointillé d'or, mais cette adjonction alourdit incontestablement l'ensemble & n'est pas à recommander.

On a fait encore au XVIIIe siècle beaucoup de reliures à plaques. Pierre-Paul Dubuisson se créa surtout, à ce point de vue, une spécialité & exécuta lui-même les dessins de ses plaques, qui servaient principalement pour les almanachs royaux.

De grandes plaques à combinaisons, employées par Antoine-Michel Padeloup & Derome le Jeune, ont servi à la décoration des reliures de très grand format recouvrant, par exemple, le *Sacre de Louis XV* (1722) ou les *Fêtes données à Strasbourg en 1744*.

Dans certains cas, les vignettistes ou illustrateurs de livres ont dessiné les plaques ou les fers des relieurs; on sait, par exemple, que Gravelot donna les modèles des fers pour les exemplaires de présent des *Contes de La Fontaine* (1762), pour le *Racine* de 1768 & l'édition de la *Jérusalem délivrée* de 1771.

On a fait, au XVIIIe siècle, beaucoup de reliures avec doublures mosaïquées ou décorées de petits fers, mais on employa aussi très souvent, pour couvrir le contreplat ou pour les gardes, du tabis (tissu de soie léger) ou des papiers divers, papiers-peigne, papiers frappés, gaufrés ou repoussés, papiers métalliques, or & argent, &c. Sur certains, on rencontre parfois de jolis dessins empruntés aux étoffes, mais les couleurs sont, en général, assez criardes.

A la fin du règne de Louis XVI & surtout pendant la période révolutionnaire, l'art de la reliure tombe en complète décadence. Le décor devient de plus en plus pauvre & rien ne rappelle les splendeurs du temps de la royauté. On se contente de frapper sur les plats quelques emblèmes patriotiques ou révolutionnaires : bonnets phrygiens, faisceaux de licteurs, effigie de la Liberté assise, tenant d'une main la Déclaration des droits de l'homme & de l'autre des couronnes civiques, ou bien des scènes se rapportant aux événements du temps : la prise de la Bastille, les femmes revenant de Versailles, les 5 & 6 octobre 1789, sur les canons de la garde nationale & buvant à la santé du roi & de la nation, le serment prêté

20

sur l'autel de la Paix, lors de la Fête de la Fédération, le 14 juillet 1790, &c.[1]. Ces emblèmes ou sujets sont presque toujours accompagnés d'inscriptions, telles que celles-ci : «La Loi & le Roi. — La Nation, la Loi & le Roi. — Liberté. Égalité. — Vaincre ou mourir. — Vivre libre ou mourir. — Union, force & liberté».

Certaines reliures de la fin du XVIIIe siècle présentent aussi des emblèmes de la franc-maçonnerie. Il en est une très curieuse à ce point de vue & connue de tous les amateurs dans la collection Léon Gruel. Elle est en forme de triangle, avec décor à dentelle, & renferme les «Statuts de la Loge de la Bonne Foi», fondée à Saint-Germain-en-Laye en 1778. Les deux artistes qui l'ont exécutée & signée s'appelaient Monnier & Plumet[2]. Il existe une autre reliure maçonnique du même genre dans la collection de M. H. Béraldi[3].

Beaucoup de riches reliures furent mutilées au cours de la Révolution. On s'attacha, souvent avec acharnement, à faire disparaître les symboles & autres ornements qui rappelaient le régime détesté. Certains collectionneurs, pour ne pas être jugés suspects, firent recouvrir leurs armoiries d'emblèmes révolutionnaires ou de motifs divers.

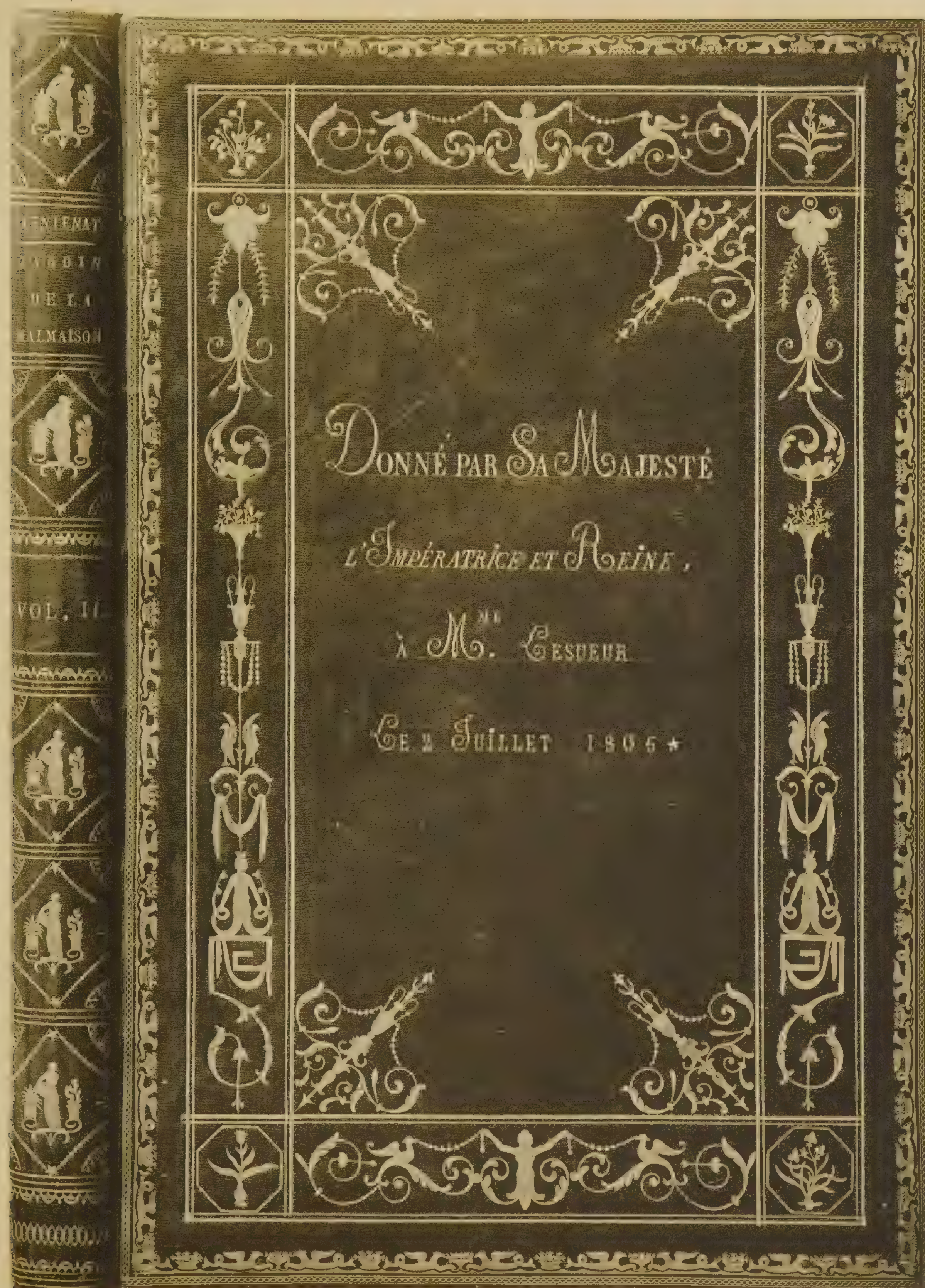
*
* *

Jusque vers 1810, on constate la persistance dans la reliure de certains éléments décoratifs du XVIIIe siècle, mais, en réalité, à partir de 1804 environ, le «style Empire» apparaît nettement avec tout un répertoire de fers caractéristiques : lyres, trépieds, vases, chimères, griffons, sphinx, amours portant sur leur tête des corbeilles de fleurs, scènes pastorales disposées

(1) Les reliures révolutionnaires sont assez rares aujourd'hui. Le Musée Carnavalet en possède une collection assez importante, grâce surtout à un don généreux de M. Léon Gruel. Voir P. Gruel, *Les reliures révolutionnaires de la collection L. Gruel au Musée Carnavalet*, Paris, 1917, in-8°. Consulter aussi L. Gruel, *Manuel...*, t. I, p. 152–154 & II, p. 148–154.

(2) Elle est reproduite dans le *Manuel* de L. Gruel, II, p. 13.

(3) Nous indiquerons aussi, à titre de curiosités, les reliures du XVIIIe siècle en broderie, en marqueterie ou mosaïque de paille, en porcelaine de Sèvres & en vernis sans odeur (collection L. Gruel). Les reliures en vernis sans odeur ont été aussi très en vogue sous le premier Empire.



E.-P. VENTENAT, *Jardin de la Malmaison.* (1803.)

Reliure de l'époque du premier Empire.

(Coll. de M. H. Béraldi.)

en manière de frises antiques, figures allégoriques ou personnifications empruntées à l'antiquité, bordures de palmettes, d'oves ou de grecques, guirlandes entrelacées; enfin, pour les reliures de Napoléon, semis d'abeilles, d'étoiles ou d'aigles.

Les belles reliures de style Empire sont plutôt rares. Il en existe quelques-unes d'exceptionnelles par leur dimension & leur qualité d'exécution dans la collection de M. H. Béraldi (pl. XCVIII). Le plus souvent, la technique laisse beaucoup à desirer & l'ordonnance générale manque d'équilibre [1]. Parmi les relieurs qui se sont spécialisés dans ce genre de décor, nous citerons P. Mairet, Doll, P. Meslant & Tessier.

Mais l'Empire a produit un autre type de reliure qui eut un succès considérable, c'est celui qu'inventèrent les Bozérian. La note personnelle de ces artistes réside surtout dans la façon de décorer le dos dont les entre-nerfs sont couverts d'un fouillis d'or, où, autour d'un petit ombilic central, se démêlent avec difficulté deux éléments : une carcasse de feuillage & un remplissage de petites lyres, de sablé, &c. Tout cela est très chatoyant à l'œil. Quant aux plats, Bozérian l'aîné adopta surtout les bordures de petites palmettes droites ou couchées, de spirales ou encore de feuilles de vigne. Bozérian le jeune employa un décor plus complexe & très reconnaissable de suite, composé, d'une part, d'éventails d'angle avec ou sans pointillé d'or, d'autre part, de bordures avec des C adossés & accolés deux par deux, de grandes palmes droites, des spirales fleuries, des grilles de balcon & des rosaces (pl. XCIX 1).

Les Bozérian eurent des imitateurs, parmi lesquels Lefebvre, qui employa du reste le matériel de Bozérian le jeune dont il était le neveu, Courteval, auquel on peut reprocher l'abus du pointillé d'or, & surtout Purgold, Simier & Joseph Thouvenin, qui, d'ailleurs, allaient créer bientôt un style nouveau, dit « style Restauration » [2].

[1] Il existe, au palais de Fontainebleau, de jolis spécimens de reliures Empire, soit dans la galerie de Diane, soit dans la bibliothèque particulière de l'Empereur (petits appartements de Napoléon Ier).

[2] Pour plus de détails sur la reliure au XIXe siècle, nous renvoyons à l'excellent livre, abondamment illustré, de M. H. Béraldi, *La reliure du XIXe siècle*, Paris, 1895–1897, 4 vol. in-8°.

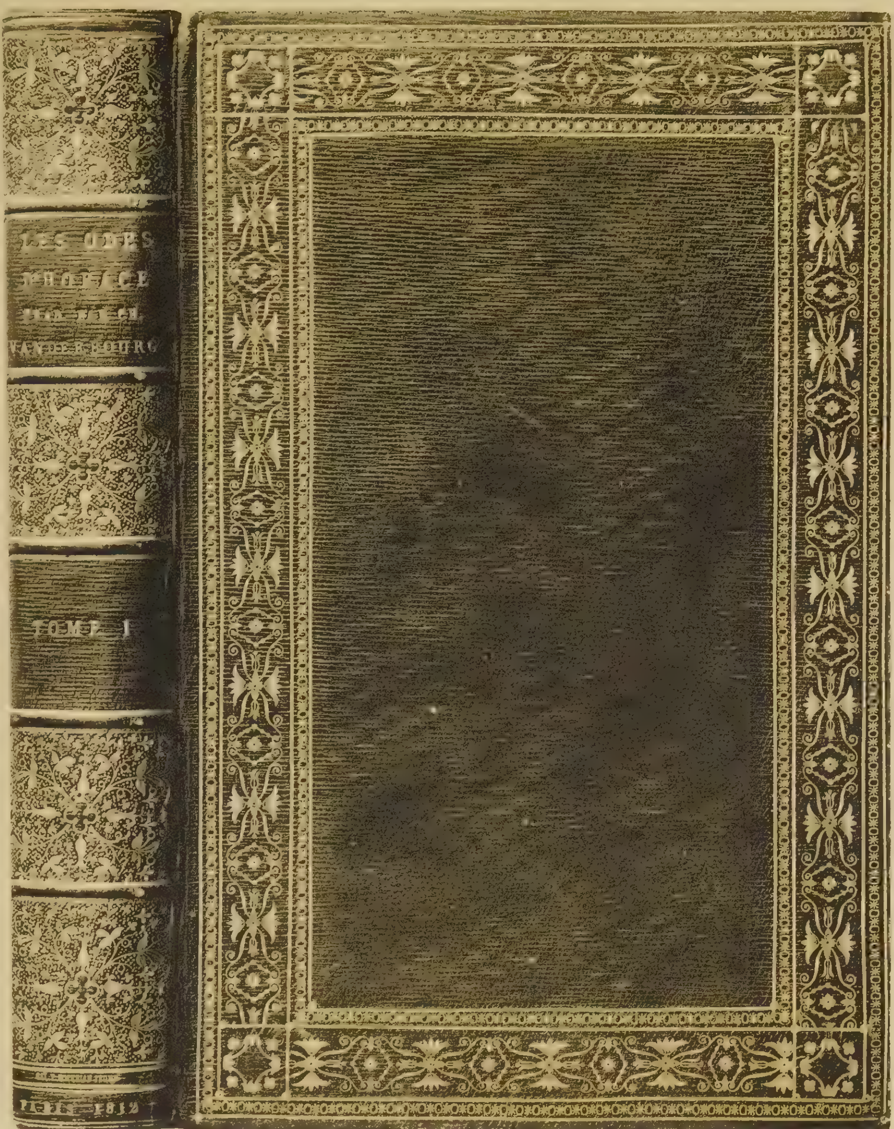
Le décor à la Bozérian finit brusquement avec l'Empire, & au début de la Restauration apparaissent certains types de reliure très caractérisés. A côté de Purgold, Simier & Thouvenin, que nous venons de citer, il convient de retenir encore, pour cette période, Lefebvre & Meslant, mentionnés précédemment, Larrivière, Bibolet, Vogel, Ledoux, Ginain, Duplanil, Thouvenin le Jeune, Ducastin & enfin Lesné, le relieur versificateur & didactique.

Les reliures de la Restauration, très solides, d'aspect confortable & dont la dorure est de première qualité, sont d'une décoration très lourde en général. On abuse beaucoup trop des plaques frappées à froid [1] ou dorées. Le dessin comprend souvent une bordure de filets d'or reliés aux angles par de petites plaques affectant fréquemment la forme d'éventails ou par de gros fers gras. Au centre est frappée une plaque (losange ou rosace). On utilise aussi, comme procédé facile & rapide, des plaques qui couvrent pour ainsi dire entièrement le plat (pl. XCIX 2).

Le pointillé d'or est toujours en honneur, soit dans les plaques d'angle, soit au dos. Notons aussi l'emploi de la mosaïque, dans l'atelier de Vogel surtout, mais c'est plutôt exceptionnel à cette époque.

Enfin, la Restauration se distingue par les reliures néo-gothiques, dites *à la cathédrale,* qui reflètent l'esprit général d'un temps où l'on se passionne pour la découverte & l'étude du moyen âge. Les relieurs se servent de plaques représentant, pour les milieux, une façade entière, un portail ou un intérieur d'église; pour les encadrements, des parties d'édifice : lancettes, accolées deux par deux, mais en sens inverse, roses, gâbles, arcatures, &c. Vers la fin de la Restauration se manifeste une réaction marquée contre la gaufrure ou les plaques & le style «cathédrale». Les reliures à simples encadrements de filets [2] vont avoir une très grande vogue, surtout grâce à Bauzonnet, successeur de Purgold, qu'on a appelé à juste titre le «maître des filets». Ceux-ci peuvent être coupés en leur milieu ou reliés aux angles par de petits fers très sobres. Le dos de ces reliures reste, comme précédemment, chargé de dorures & de fers gras.

[1] Il y a là une curieuse résurrection de la reliure estampée du moyen âge.
[2] L'encadrement peut comporter huit à dix filets ou même davantage.



HORACE, *Odes.* (1812.)

Reliure de Bozérian le Jeune.

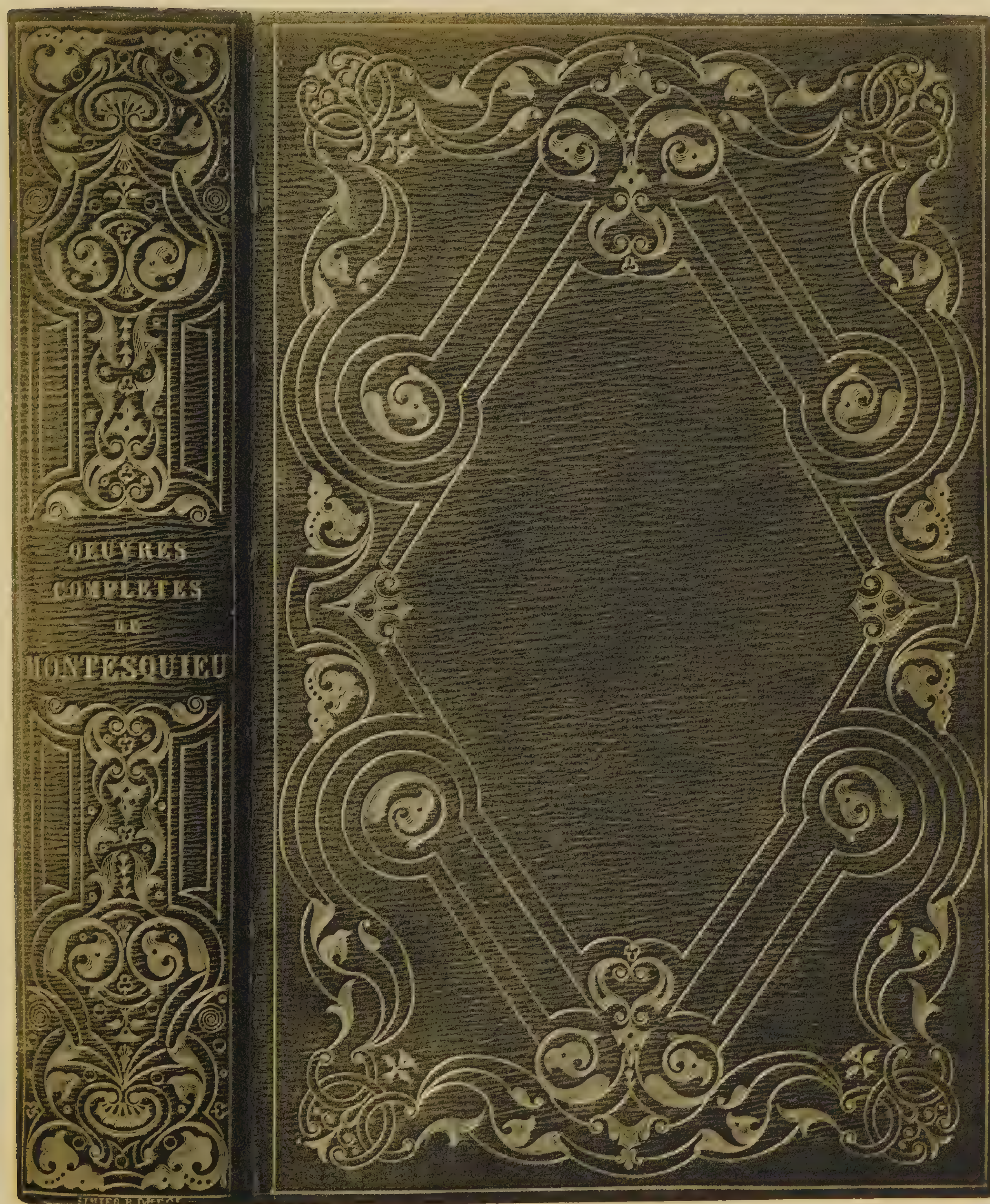
(Coll. de Mme la marquise de Ganay.)



HARDOUIN DE PÉRÉFIXE, *Histoire du roi Henri le Grand.* (1822.)

Reliure de Thouvenin.

(Coll. de M. H. Béraldi.)



Montesquieu, *Œuvres complètes.* (1827.)

Reliure de Simier.

(Coll. de M. H. Béraldi.)

C'est à la même époque qu'apparaît, en outre, le goût de la copie des modèles anciens. Thouvenin exécute vers 1825, pour Nodier, sa fameuse reliure dite «à la fanfare», dont nous avons déjà parlé à propos des œuvres attribuées aux Ève & qui eut un succès considérable [1].

Le règne de Louis-Philippe est marqué par deux types caractéristiques : d'une part, les entrelacs de filets droits & surtout courbes, raccordés ou non par des fers gras (pl. C), — on reconnaît là l'influence des modèles de Grolier; — d'autre part, les gros fers contournés, de style Louis XV, *rocailles,* de dessin d'ailleurs assez lourd le plus souvent.

La vogue des copies de reliures anciennes, surtout de celles de Grolier, ne fait que s'accentuer pendant cette même période; mais on arrive à des anachronismes criants : ainsi, on recouvre des plaquettes gothiques de reliures genre Le Gascon. Notons enfin que, jusque vers 1840, les dos sont plats, sans nerfs & ornés du haut en bas, tandis que dans la suite ils sont ronds & avec nerfs.

Les grands relieurs de ce temps sont Bauzonnet, Trautz, Alphonse Simier fils, relieur du roi, Koehler, Duplanil, Ginain, Muller, Girardet, Boutigny, Gruel, gendre & successeur de Deforge, Niedrée, Duru, Ottmann, enfin Marius-Michel, qui entra dans l'atelier de Gruel en 1839.

Il faut mentionner à part la reliure industrielle, presque toujours sur toile, où se sont spécialisés Jean Engel & Lenègre, qui emploient des plaques clinquantes, très dorées, mais souvent d'un certain intérêt en ce sens que le dessin, où figurent des personnages & des scènes entières, en a été donné parfois par des illustrateurs de livres, tels que Grandville ou Gavarni.

Certains genres de reliures, qui, en réalité, n'ont plus rien à faire avec l'art de la reliure proprement dit, sont très en faveur sous Louis-Philippe. Nous voulons parler des reliures en bois sculpté dessinées par Charles Rossigneux, qui travaillait chez Gruel. Ce dernier lança aussi avec succès, pour les missels, des reliures en mosaïque peinte sur cuir, en métal ciselé ou ajouré, enfin avec émaux peints ou plaques d'ivoire sculpté.

[1] Elle fait partie de la collection Dutuit au Petit-Palais.

La période du second Empire est le triomphe absolu de la copie des reliures anciennes & cela coïncide avec le grand mouvement de bibliophilie du temps. Pendant vingt ans, il n'y aura en matière de décor aucune invention. Les grands relieurs, tels que Trautz-Bauzonnet (le grand relieur des bibliophiles rétrospectifs), Niedrée, Duru, Capé, Marius-Michel, Lortic, Thibaron, Hardy, Wampflugh, ne cherchent rien de nouveau. Marius-Michel reproduit tous les plus beaux modèles de Grolier ou de l'époque de Henri II avec, il faut le dire, une virtuosité étonnante & une technique irréprochable.

On fait aussi, à cette époque, des reliures de caractère très spécial, en bois sculpté, avec ou sans adjonction d'émail, ou en argent repoussé. Les dessins en sont fournis par Liénard ou par Martin Riester. Certaines, enfin, comportent des émaux peints, exécutés par Claudius Popelin, voire même des camées (*Vie de César,* par Napoléon III, atelier de Gruel-Engelmann).

De ce qui précède il résulte que la période de 1830 à 1870 est caractérisée par la disparition de plus en plus complète de l'idée originale devant la copie des modèles anciens. Sans doute, nombre de reliures accusent une main-d'œuvre remarquable & il y a des doreurs d'une habileté consommée; mais enfin il faut avouer que de l'ensemble de la production il se dégage une certaine monotonie.

Ce sera la gloire des relieurs de notre époque d'avoir su renouveler entièrement le décor & créer des modèles vraiment originaux, d'avoir enfin prouvé, une fois de plus, que la reliure est un art essentiellement *français.*

AMÉDÉE BOINET.



LES AMATEURS DE LIVRES
EN FRANCE

DEPUIS LE MOYEN ÂGE
JUSQU'À LA FIN DU SECOND EMPIRE

PAR

LE COMTE DURRIEU

MEMBRE DE L'INSTITUT



LES AMATEURS DE LIVRES
EN FRANCE
DEPUIS LE MOYEN ÂGE
JUSQU'À LA FIN DU SECOND EMPIRE

C'EST un véritable honneur pour la France que d'avoir possédé sur son territoire, depuis mille ans & plus, toute une longue série de grands amateurs de livres. Et cet honneur se double d'une bonne fortune, car le rôle de ces amateurs, de ces «bibliophiles» pour leur donner le nom aujourd'hui consacré, fut des plus efficaces. Le désir de les satisfaire a grandement contribué, en effet, à favoriser la création même des volumes que ces connaisseurs se plurent à posséder; il a poussé vers la conquête de la beauté & la recherche de la plus grande perfection les professionnels de l'industrie du livre, calligraphes, enlumineurs & miniaturistes, durant le moyen âge, plus tard typographes, éditeurs, dessinateurs & graveurs d'estampes, relieurs & doreurs.

Aux époques les plus anciennes parmi celles qui cadraient avec le programme de l'Exposition du Pavillon de Marsan, au temps des souverains de la dynastie Carolingienne & jusqu'au XIIIe siècle, ce fut surtout dans les grands centres religieux que fleurit avec éclat l'art de la calligraphie & de l'enluminure. Mais les premiers destinataires des livres de haut luxe alors élaborés furent souvent des laïques, tels que des souverains ou des princes de leur famille. A l'intention de Charlemagne, & surtout de son petit-fils l'empereur Charles le Chauve, ont travaillé

des calligraphes, chefs d'atelier, les Godescalc, les Dagulf, les Ingobert, les Luithard & Béringar, bien d'autres encore, dont les œuvres témoignent d'un sens merveilleux de l'effet décoratif.

Et si, dans notre revue forcément très rapide, nous arrivons au XIIIe siècle & à la première moitié du XIVe, nous rencontrons la reine de France Ingeburge de Danemark, seconde femme de Philippe Auguste, si fière de pouvoir faire inscrire sur son magnifique Psautier (Musée Condé de Chantilly) le souvenir de la victoire remportée à Bouvines par son royal époux; le roi saint Louis, dont la Bibliothèque de l'Arsenal avait envoyé un des Psautiers au Pavillon de Marsan, & sa mère la reine Blanche de Castille; puis les derniers Capétiens directs, Philippe III le Hardi, Philippe le Bel, Louis X le Hutin, à qui furent offerts, ou qui ont possédé de précieux volumes. Les souverains français trouvèrent des émules en bibliophilie parmi les femmes de leur famille. La bienheureuse Isabelle de France, sœur de saint Louis; Marie de Brabant, seconde femme du roi Louis X le Hutin; la reine Jeanne d'Évreux, femme de Charles IV le Bel; Blanche de France, fille de Philippe V le Long; Catherine de Courtenay, descendante de Louis VI, seconde femme de Charles, comte de Valois; Jeanne II, reine de Navarre, fille du roi de France Louis X; Blanche de Bourgogne, petite-fille de saint Louis, femme du comte Édouard de Savoie se complaisaient à posséder de délicieux livres de prières, psautiers ou bréviaires, exécutés spécialement à leur intention.

De grands seigneurs ou grandes dames, un Olivier de Clisson & sa femme Jeanne de Belleville, pour ne citer qu'un cas, partagèrent ces goûts.

Que d'excellents clients, par conséquent, se présentaient dans les plus hautes classes de la société française, pour tout un groupe d'enlumineurs & miniaturistes au talent exquis qui fleurirent principalement à Paris : maître Honoré & son gendre Richard de Verdun, Jean Pucelle & son école! Ceci sans parler de quantité de libraires & de calligraphes aux plumes impeccables.

Dans la seconde moitié du XIVe siècle, après l'arrivée au trône de la

maison de Valois, l'amour des beaux livres se répand de plus en plus. Le roi Jean donne l'exemple, s'attachant des artistes qui travaillent à enluminer ses livres : Jean de Montmartre, Jean Suzanne, Jean Le Noir. Il est suivi dans cette voie par ses fils : le roi Charles V, le duc Jean de Berry, les ducs d'Anjou & de Bourgogne.

Charles V fut véritablement un passionné du livre. Le trait a été noté à juste titre par des auteurs de son époque. L'un de ceux-ci le comparait à «ce roi d'Égypte qui avait réuni cent mille volumes». Sans aller jusque-là, on peut saluer dans Charles V le créateur de la Collection royale, qui fut comme l'embryon de notre actuelle Bibliothèque nationale. Cette collection, d'abord installée au Palais, fut transportée dans une des tours du Louvre. Le roi se complaisait à y travailler. Une très curieuse miniature, que nous reproduisons sur notre planche CI, nous montre le monarque au milieu de ses livres, examinant un manuscrit qui est ouvert sur un grand pupitre tournant, une «roue» comme on disait alors. Une partie de ses livres lui venait de successions ou d'hommages. Mais le souverain en faisait exécuter lui-même, employant les meilleurs calligraphes : Henri de Trévou, Raoulet d'Orléans, Oudin de Carvanay.

Il semble même qu'il ait eu un sentiment d'orgueil à rappeler son rôle personnel actif dans la confection de plusieurs très beaux volumes. De sa propre main, il inscrivait sur ceux-ci des mentions telles que ceci : «Ceste bible est à nous... & la fimes faire & parfère». — «Cest livre est à nous... & le fimes translater, escrire & tout parfère», ou encore «& le fimes coriger, ordener, escrire & istorier».

Le roi Charles V, tout en appréciant la beauté des livres, nous représente le collectionneur éclairé & lettré, s'efforçant de réunir le plus grand nombre possible d'ouvrages variés. Nous avons au contraire, dans un de ses frères, le fameux duc Jean de Berry, plutôt le type, un peu différent, de ce que l'on pourrait appeler le bibliophile pur, c'est-à-dire qui se préoccupe moins peut-être des textes contenus par les volumes, que de la qualité matérielle des exemplaires & de la valeur d'art de leurs illustrations.

Jean de France, duc de Berry, mérite le premier rang parmi tous les

amateurs de livres de la vieille France. Lui aussi faisait personnellement exécuter des manuscrits. Pour les illustrer, il s'adressait aux premiers artistes du temps, tels qu'André Beauneveu. Il avait surtout à son service, d'une manière permanente, une sorte d'équipe soigneusement triée, que l'on appelait les «ouvriers de Monseigneur», & parmi lesquels ont figuré quelques-uns des plus admirables peintres-miniaturistes du moyen âge, Jaquemart de Hesdin ou Houdain & surtout ceux que le duc Jean a le plus particulièrement choyés à la fin de son existence : Pol de Limbourg & ses deux frères.

Ces ouvriers du duc Jean introduisaient dans leurs manuscrits des portraits de leur patron dont l'Exposition du Pavillon de Marsan montrait un exemple (voir notre planche CII). Mais le duc avait d'autres moyens d'enrichir sa bibliothèque. La remaniant, la complétant, en faisant sortir des articles pour les remplacer par d'autres, il achetait, il recevait des livres en cadeaux, en retour desquels il faisait de son côté des dons analogues; il procédait à des échanges, non seulement avec ses égaux, mais même avec de simples officiers de sa maison; j'oserais presque dire que parfois il brocantait un peu.

Tandis que Charles V mourut relativement jeune, dès 1380, le duc Jean de Berry poursuivit son existence jusqu'à un âge avancé, expirant seulement en 1416. Il vit ainsi se succéder deux ou trois générations de bibliophiles, dont ses frères, puis ses neveux & nièces : le duc de Bourgogne Philippe le Hardi & son fils Jean Sans Peur, le roi Charles VI, la reine Isabeau de Bavière, le duc Louis d'Orléans, le duc Louis II d'Anjou, qui s'intitulait roi de Sicile, & sa femme Yolande d'Aragon.

Une des miniatures que nous reproduisons nous introduit dans ce monde de bibliophiles princiers; elle nous montre le roi Charles VI recevant l'hommage d'un livre, &, devant lui, le duc Jean de Berry, le duc de Bourgogne Jean Sans Peur, & un troisième personnage qui pourrait être Louis II d'Anjou (notre planche CI).

Nombre de seigneurs favorisaient également la confection de beaux livres : l'amiral Prégent de Coëtivy, Jean de Grailly, comte de Foix, &c.

Il n'y avait pas jusqu'à des fonctionnaires d'ordre relativement secon-



Charles V dans son étude.

Miniature du *Polycratique* de Jean DE SALISBURY. (Vers 1372.)

(Bibliothèque nationale, ms. fr. 24287, fol. 2.)



Charles VI & Pierre Salmon; intérieur de palais.

Dialogues de Pierre SALMON. (1409.)

(Bibliothèque nationale, ms. fr. 23279, fol. 53.)

daire, ou même des bourgeois, qui ne fissent travailler les ateliers de calligraphie & d'enluminure.

A l'Exposition du Pavillon de Marsan (nº 76 du Catalogue) avait été prêté par la Bibliothèque de l'Arsenal un très beau Missel qui fut donné en 1412 à l'église Saint-Magloire de Paris; or les donateurs de ce Missel, en 1412, ont été un simple maître des comptes, Jean de la Croix, & sa femme Jeanne la Coquatrix.

Sous les règnes de Charles VII & de Louis XI, les souverains mêmes paraissent avoir moins sacrifié à la bibliophilie. Il ne faut pas oublier toutefois que Louis XI a favorisé l'éclosion de l'art qui allait complètement bouleverser l'industrie du Livre, l'art de l'Imprimerie. Ajoutons aussi que, sinon Louis XI, du moins sa seconde femme, Charlotte de Savoie, a possédé une bibliothèque & protégé l'enlumineur de Bourges, Jean Colombe. Mais à défaut de la Cour, il y eut des princes, des grands seigneurs. Parmi les princes : Charles de France, frère aîné de Louis XI, Charles d'Orléans le poète, des membres de la famille de Bourbon, Jean d'Armagnac, duc de Nemours, arrière-petit-fils du duc Jean de Berry, qui fit travailler un maître de génie : Jean Foucquet.

Le peu d'espace dont nous disposons nous oblige à aller vite. Arrêtons-nous cependant un instant devant un petit-neveu de Jean de Berry, René d'Anjou, roi titulaire de Sicile & de Jérusalem, si connu dans l'histoire sous le nom du « Bon Roi René ».

René avait réuni une bibliothèque savante, où des classiques latins & des auteurs grecs avoisinaient un *Dante* dans le texte original italien, & jusqu'à des manuscrits orientaux. Mais, ainsi que le fut son cousin le duc Charles d'Orléans, il était en outre lui-même auteur & poète & il surveillait la préparation des manuscrits renfermant la première copie, comme l'édition princeps, de ses élucubrations littéraires.

Une miniature placée en tête d'un exemplaire d'un de ses ouvrages, miniature qui fut peinte pour Philippe le Bon, duc de Bourgogne (pl. CII), nous montre René au travail, dans son cabinet ayant allure de bibliothèque. Il est assis au milieu de ses livres, devant un pupitre tournant analogue à celui dont se servait le roi Charles V. Mais pour qu'on

ne confonde pas le roi-auteur avec un simple homme de lettres, le miniaturiste a pris soin de placer sur le chaperon noir dont la tête de René est coiffée sa couronne d'or de prince du sang.

Comme à l'époque précédente, à côté des princes, les membres de l'aristocratie, Louis de Laval, seigneur de Châtillon & de Vierzon, Catherine de Coëtivy, petite-fille d'Agnès Sorel, & son mari Antoine de Chourses, l'amiral Malet de Graville & nombre d'autres, font également appel au talent des calligraphes & des enlumineurs. S'ils commandent un livre d'Heures, ils aiment à s'y faire représenter en prière devant la Vierge, ou devant un saint patron. Notre planche CIII en fournit un exemple tiré d'un manuscrit qui a figuré au Pavillon de Marsan (nº 88 du Catalogue).

Mais, dans le courant du xvᵉ siècle, un fait d'ordre social se produisit : la terrible guerre de Cent Ans avait fait disparaître une partie des anciennes familles nobles. On vit alors, pour les remplacer, parvenir à la fortune & aux dignités, des hommes d'origine modeste, très modeste même parfois; & ceux-ci voulurent à leur tour avoir de très beaux livres exécutés pour eux.

Parmi ces «nouveaux riches» se rangent notamment trois hauts fonctionnaires des finances : Étienne Chevalier, pour qui Foucquet peignit l'admirable livre d'Heures, démembré malheureusement, dont le Musée Condé de Chantilly possède la plus riche part; Laurens Gyrard, le véritable destinataire d'origine du fameux *Boccace de Munich*, dont on a cru trop longtemps, bien à tort, que le premier possesseur avait été Étienne Chevalier; enfin Mathieu Beauvarlet, qui s'offrit le luxe d'un fort bel exemplaire de la *Cité de Dieu*, traduite en français, envoyé par la Bibliothèque Sainte-Geneviève à l'Exposition du Pavillon de Marsan (nº 81 du Catalogue).

Cette entrée en scène d'hommes nouveaux, venant se placer au premier rang des meilleurs bibliophiles de l'époque, détermina une modification dans les habitudes de la librairie française, pour les volumes de luxe.

De tout temps, comme de nos jours encore, les bibliophiles ont aimé



Portrait du duc Jean de Berry.

Lectionnaire de la Sainte-Chapelle de Bourges.

(Bibliothèque de Bourges, n° 35, fol. 17vo.)



Le roi René d'Anjou
composant son œuvre du *Mortifiement de vaine plaisance.*

Manuscrit exécuté pour Isabelle de Portugal, duchesse de Bourgogne.

(Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles, ms. 10308, fol. 1.)

à attacher des marques personnelles à leurs livres. Pour les rois, les princes, les seigneurs, il y avait une ressource toute naturelle dans les armoiries, les emblèmes, les devises que l'on peignait soit sur les feuillets du livre, soit assez souvent sur les tranches, & exceptionnellement, dans certains cas bien plus rares, que l'on gravait ou émaillait sur des accessoires relevant presque de la bijouterie, fermoirs d'orfèvrerie ou ornements de métal, enrichissant la couverture du volume. Avec les hommes nouveaux, cet élément faisait défaut : ou bien ceux-ci n'avaient pas d'armoiries; ou ces armoiries étaient de date si récente qu'elles risquaient d'être ignorées, surtout si le titulaire, fraîchement blasonné, était exposé à ne pas laisser de descendance mâle. On y suppléa, pour les nouveaux riches, par l'introduction de leurs noms ou prénoms dans les encadrements des pages & jusque parmi les détails des miniatures formant tableau. Tantôt nom & prénom furent écrits au clair; c'est ainsi que procéda Étienne Chevalier pour son livre d'Heures. Mais le plus souvent ces vocables furent enveloppés dans des anagrammes. Laurens Gyrard se servit de l'anagramme «Sur ly n'a regard», employé pour le *Boccace de Munich;* Mathieu Beauvarlet de «Va hativeté m'a brûlé», appliqué dans l'exemplaire de la *Cité de Dieu* rappelé plus haut. Mais d'autres anagrammes, tels que les mots : «Ha le ce moine», plusieurs fois répétés sur les pages d'un charmant livre d'Heures, cachent encore un mystère qui n'a pu être éclairci jusqu'à présent.

La suite des grands bibliophiles royaux se renoua avec Charles VIII & Louis XII, avec la reine Anne de Bretagne successivement épouse de ces deux souverains. Louis XII, comme bibliophile, disons-le en passant, ne fut pas toujours d'un absolu scrupule en ce qui concerne les attestations de possession sur ses livres. Il n'hésitait pas au besoin à faire disparaître l'image d'un propriétaire antérieur pour qui le volume avait été réellement établi, par exemple la tête de son prédécesseur royal Charles VIII, pour y substituer sa propre effigie.

Jusqu'après le milieu du XVIe siècle on continua par tradition à élaborer en France des volumes d'après les anciens errements : calligraphiés, ornementés & illustrés exclusivement à la main. Des manuscrits très

somptueux de décoration, ou enrichis d'admirables miniatures, furent encore exécutés pour le cardinal Georges d'Amboise, ministre de Louis XII, qui subventionnait un véritable atelier de librairie travaillant à ses frais; pour François de Rochechouart, seigneur de Chandenier; pour les rois François Ier & Henri II; pour le connétable de Montmorency.

Cependant les procédés de l'imprimerie & de la gravure se répandaient de plus en plus & finirent par s'imposer jusqu'aux bibliophiles les plus raffinés dans leur choix.

Cette diffusion des arts nouveaux eut une double conséquence. Tout d'abord elle démocratisa en quelque sorte la bibliophilie. Des gens appartenant aux classes secondaires de la société, qui n'auraient pu jadis aspirer à posséder des manuscrits de luxe, purent au contraire s'offrir, à frais relativement minimes, de beaux volumes excellemment imprimés & rendus plus attrayants encore par des illustrations gravées. C'est le peuple de France, pris dans son ensemble, & spécialement le peuple de Paris qui, bien plus que les princes & les favorisés de la fortune, a déterminé, à la fin du xve siècle & durant le premier tiers du siècle suivant, le succès de cette superbe éclosion de produits sortis des presses ou des boutiques de librairies françaises : foison de remarquables livres d'Heures, ouvrages illustrés de tout genre, devenus aujourd'hui très rares & justement recherchés, mais à l'origine répandus par grandes masses & que prodiguaient les Simon Vostre, les Pasquier Bonhomme, les Pigouchet, les Antoine Vérard & leurs émules, & un peu plus tard Geoffroy Tory.

D'autre part, pour les bibliophiles qui pouvaient ne pas regarder à l'argent, elle amena une profonde modification dans la manière d'enregistrer les marques de propriété. Au temps des manuscrits, les marques se plaçaient, dans l'immense majorité des cas, sur les feuillets mêmes de l'intérieur des livres. Quand l'imprimerie eut triomphé, ces marques passèrent au contraire sur l'enveloppe des volumes, je veux dire sur les reliures. C'est sur ces couvertures qu'apparut, frappée à froid ou poussée en or, exactement la même gamme de marques de provenance que nous avons notée pour les manuscrits du xve siècle. Tantôt des armoiries,



Portrait d'un seigneur.

Miniature d'un *Livre d'heures* de l'atelier de Jean de Montluçon, à Bourges. Dernier tiers du xve siècle.

(Coll. du Cte Paul Durrieu.)

emblèmes & devises; tantôt plus bourgeoisement, ainsi qu'il était advenu jadis pour un Étienne Chevalier, de simples noms & prénoms. Ce dernier système fut employé en particulier par un des bibliophiles les plus célèbres, le Lyonnais Jean Grolier, qui témoigna en même temps vouloir associer libéralement ses amis à la jouissance de ses livres : *Jo Grolierii & amicorum.*

L'on peut dire qu'à dater du XVIe siècle, l'histoire de la bibliophilie en France est, en bien des cas, comme parallèle à l'histoire de la reliure.

Les reliures, il est vrai, coûtaient cher; mais on imagina une autre ressource beaucoup plus accessible à toutes les bourses. Ce fut l'emploi de l'*ex-libris*, tiré à un nombre indéfini d'exemplaires sur une planche, gravée généralement en taille-douce, susceptible d'être collé à l'intérieur des couvertures des livres, même des plus modestes d'entre celles-ci.

Que de noms nous aurions à citer si nous voulions énumérer tous ces amateurs français dont les reliures ou les ex-libris nous rappellent le souvenir! Quelques-uns de ces noms, sans parler de ceux des souverains, sont justement illustres. Pour la deuxième moitié du XVIe siècle, après Jean Grolier & avec les Gouffier, les d'Urfé, Jacques-Auguste de Thou, dont la bibliothèque devait finir par arriver, tout au moins en partie, au prince de Soubise. Au XVIIe siècle, le chancelier Séguier, les Petau, les cardinaux de Richelieu & Mazarin, les Colbert, les Coislin, les Béthune, les de Mesmes. Au XVIIIe siècle, les Gaigniat, les de Boze, les Randon de Boisset, les Crozat, les Guyon de Sardière, les Choiseul, les Mac-Carthy à Toulouse, & les deux collectionneurs de tout premier ordre que furent le marquis de Paulmy & le duc de Lavallière.

La passion qui animait ces collectionneurs de livres ne fut pas toujours suffisamment bien comprise. La Bruyère & plus tard Voltaire les ont quelque peu tournés en ridicule. Mais il n'en reste pas moins que ces bibliophiles de la vieille France, par leurs achats, leurs commandes, ont coopéré à la splendide efflorescence de la typographie & de la reliure françaises pendant les deux ou trois derniers siècles de l'ancienne monarchie.

Les femmes tiennent un rang distingué dans cette galerie des grands

amateurs, depuis Anne de Graville, fille de l'amiral; Marguerite d'Angoulême, sœur de François Ier; Anne de Polignac, comtesse de la Rochefoucault; Diane de Poitiers; depuis les reines Catherine & Marie de Médicis, Anne d'Autriche, Marie-Antoinette; jusqu'aux trois filles de Louis XV, Madame Adélaïde, Madame Victoire, Madame Sophie; jusqu'à des personnalités beaucoup plus favorisées par la beauté que par la naissance, une marquise de Pompadour, une Madame Du Barry. L'Exposition du Pavillon de Marsan comprenait le Catalogue, calligraphié en 1786, des livres de Madame Adélaïde. Placée au début de ce Catalogue, une grande gouache (notre pl. CIV) montre la fille de Louis XV, casquée en Minerve, assise au milieu de sa bibliothèque, contre sa table de travail. C'est la même pensée qui avait guidé le miniaturiste inconnu du XIVe siècle qui nous a semblablement représenté le roi Charles V auprès de quelques-uns de ses chers manuscrits devant son pupitre tournant. Il est intéressant, en rapprochant notre planche CI de notre planche CIV, de voir comment un sujet identique, tout à la gloire de l'amour des livres, a été par deux fois traité en France, à plus de quatre siècles d'intervalle.

La liste des livres possédés par les dames du temps passé peut prêter à d'amusantes observations. Une femme de la plus haute aristocratie, la petite-fille du connétable de Luynes, Jeanne-Baptiste d'Albert de Luynes, comtesse de Verrue, ne rougissait pas d'admettre dans ses collections des ouvrages tels qu'on oserait à peine en reproduire les titres. Au contraire, Mlle Le Duc, ancienne danseuse à l'Opéra, qui avait su, il est vrai, se faire épouser par un prince du sang, Louis de Bourbon Condé, comte de Clermont, avait réservé dans sa bibliothèque une place relativement importante aux ouvrages de théologie.

Ces amateurs de la Vieille France ne se contentèrent pas toujours de collectionner des livres; ils ne dédaignèrent pas quelquefois de s'essayer à pratiquer eux-mêmes l'art de la typographie.

Le roi Louis XV, sa belle-fille la Dauphine, mère de Louis XVI, Louis XVI lui-même avant son avènement, quand il n'avait encore que l'âge de 12 ans, se sont amusés à faire acte d'imprimeur. La mar-



Mme Adélaïde.

Frontispice du *Catalogue de la bibliothèque de Mme Adélaïde.*

(Bibliothèque de l'Arsenal, n° 6277.)

quise de Pompadour, elle-même, aurait, dit-on, coopéré matériellement à une édition de la *Rodogune* de Corneille, qu'elle fit, en tout cas, imprimer dans ses appartements.

Ces imprimeries particulières entraînèrent des abus; elles se prêtaient à la mise au jour de publications infâmes. Un arrière-neveu du cardinal de Richelieu, le duc d'Aiguillon, en donna un triste exemple en 1735.

Ceci toutefois n'était que jeux de fantaisie. D'autres collectionneurs du xviiie siècle ont eu des visées plus sérieuses. Nous pouvons citer le cas d'un bibliophile alsacien, issu d'une ancienne famille noble : F.-I.-J. Hoffmann. Celui-ci usait pour sa bibliothèque d'un ex-libris armorié, &, quand le volume était couvert en maroquin, d'un très joli fer, également armorié. Mais il rêvait aussi de faciliter les entreprises d'impressions & de rendre les livres plus accessibles à tous. A cet effet, de concert avec son fils F.-A.-R.-J. Hoffmann, il imagina un procédé dit «polytype», analogue à ce que devait être la stéréotypie des Didot.

Avec le xixe siècle la liste des grands bibliophiles français s'allongerait encore notablement. Nous rencontrerions les marquis de Chateau-Giron, les Sigongne, les Double, les Yeméniz, les Ambroise Firmin-Didot, les marquis de Ganay, les barons de Rothschild, les Dutuit, les comte de Mosbourg, les Guyot de Villeneuve, les Béraldi, pour n'en citer que quelques-uns. Je saluerai à part M. le duc d'Aumale. Non seulement celui-ci sut réunir une incomparable collection de livres manuscrits ou imprimés, mais j'ai eu plusieurs fois l'honneur de pouvoir constater, en conversant avec lui, combien il connaissait & aimait ses livres, avec quelle science avertie il savait les apprécier tous; & nul n'ignore qu'il a voulu pour jamais assurer à la France la possession de ses trésors, désormais conservés à Chantilly sous la garde de l'Institut de France.

A côté de collectionneurs individuels, le xixe siècle a vu apparaître de nouvelles organisations susceptibles de favoriser l'éclosion de beaux livres. Ce sont les sociétés formées par des bibliophiles, des amis des livres.

La présente publication s'arrête, d'après son programme, à la fin du Second Empire. Nombre de sociétés florissantes sortent de ce cadre chronologique par leur date trop récente de création. Mais je puis, du

moins, parler de la plus ancienne d'entre elles, fondée un demi-siècle avant 1870 : la Société des Bibliophiles François. Cette société, tout en visant à la perfection matérielle, s'est toujours attachée à la valeur de nouveauté des textes qu'elle a fait connaître. Elle a ainsi publié soit des pièces inédites, soit de précieuses reproductions qui sont venues apporter souvent de très utiles éléments d'information pour une histoire de la bibliophilie française à travers les âges, histoire qui serait singulièrement attachante à exposer dans tous ses détails, & dont nous nous sommes efforcé, tout au moins, de donner très rapidement une perspective d'ensemble.

Comte DURRIEU.





TABLE
DES PLANCHES ET DES MATIÈRES.

23.



ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE VINGT MARS MIL NEUF CENT VINGT-QUATRE PAR L'IMPRIMERIE NATIONALE À PARIS, POUR MM. G. VAN OEST ET C[IE], ÉDITEURS À PARIS ET BRUXELLES, À VINGT EXEMPLAIRES SUR PAPIER DE MADAGASCAR LAFUMA-NAVARRE ET HUIT CENT CINQUANTE EXEMPLAIRES SUR PAPIER PUR CHIFFON LAFUMA, EN CARACTÈRE GARAMOND, CORPS 14 POUR L'INTRODUCTION, CORPS 12 POUR LE TEXTE ET CORPS 9 POUR LES NOTES. PLANCHES HORS TEXTE EN HÉLIOCHROMIE ET EN HÉLIOTYPIE DE LA MAISON LÉON MAROTTE À PARIS.

